مجموعة من المؤلفين

تقنيات الكتابة

ترجمة

رعد عبد الجليل جوا

تقنيات الكتابة

• تقنيات الكتابة (القصة القصيرة والرواية)
• مجموعة من الكتاب
• ترجمة رعد عبد الجليل جواد
• الطبعة الأولى 1995

• الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع
اللاذقية ص.ب 1018 – هاتف 422339 – سوريا

مجموعة من الكتاب

تقنيات الكتابة

(القصة القصيرة والرواية)

ترجمة رعد عبد الجليل جواد

دار الحوار

مقدمة المترجم

المقالات التي يحويها هذا الكتاب ليست مقالات نقدية. إنها خلاصة تجارب أساتذة في فن القص وتقنيات الكتابة. ولا شك أن هناك فرقاً كبيراً بين تقنيات الكتابة والنقد الأدبي الذي أنتج علماً له قواعده وأصوله ومناهجه المختلفة. في الآن نفسه فإن فن الكتابة وتقنياتها أنتجا فناً مخططاً له سلفاً. وقد أصبح فن الكتابة يدرس ضمن التقنيات الفنية، وأصبحت له اتجاهات ومدارس. بل إن بعضهم ذهب بعيداً إلى القول بأن فن الكتابة لم يعد يحوي إلا القليل من الإيحاء، أما الباقي فيعتمد على قرار مسبق قوامه التخطيط والمتابعة، وهو أكثر شبهاً بملء الفراغات. من هنا فإن الكتابة القصصية والروائية عمل شابه وضع الخطط وتنفيذها من خلال تكتيكات مرحلية وأخرى استراتيجية تمتد على طول العمل وتحتويه بالكامل.

ومقالات هذا الكتاب تأتي ملبية لحاجات عديدة أهمها أنها تقدم للقارىء العربي الفرصة للاطلاع على تلك الاتجاهات وتقدم له طريقة مثلى في الكتابة الإبداعية القصصية والروائية، وتحول عملية الكتابة من كونها هما مثقلاً بالأوهام والتشوش إلى منهج علمي يضع في اعتباره العلائق الكامنة في داخل العمل القصصي والروائي، تجعل الكاتب مشخصاً لما يكتب، مكتشفاً للهفوات، ونقاط الضعف، وبالتالي تلقي الضوء على ما يجب أن يبقى في لحمة العمل وما يجب استبعاده.

ومقالات هذا الكتاب تم نشرها جميعاً في مجلة (WRITER'S DIGEST) الأمريكية المعنية بتقنيات الكتابة، ولا تزال سلسلة المقالات مستمرة في الصدور.

وإذا كان البعض يعتقد أن الكتابة القصصية والروائية ضرب من المصادفة التامة، فذلك الظن غير دقيق، نظراً لأن العمل القصصي والروائي عمل مخطط له بدقة في جميع تفاصيله وحركيته. ولهذا تعقد بين حين وآخر ورش للقص، تعرّف الطلاب بطريقة كتابة القصة والرواية من خلال محاضرات عن الحبكة والحوار والتداعي وغيرها من العناصر المستخدمة في القص.

وتأتي أهمية هذا الكتاب من أنه يقدم فرصة لورش الكتابة والمعنيين بها لإمكانية تطبيق ما ورد

هنا، من خلال استخدام نماذج عربية في القصة والرواية والتعرف على مكامن القوة والضعف، أي إن المقالات المذكورة يمكن أن تتحول إلى باروميتر لقياس مدى صحة وعافية القص بالإضافة إلى إمكانية إخضاع أي نموذج عالمي معروف لاكتشاف القيمة الفنية التقنية الكامنة فيه.

ولا يوجد في عالم القص اليوم عمل كتب له النجاح ولم يستند إلى المعطيات التي تم تقديمها في هذه المقالات.

لذلك فإن الاطلاع على هذه المقالات لن يكون نزهة واسترخاء. بل هو بحاجة إلى تفحص وتمحيص ومقاربة بغية الوصول إلى الفهم الكامل لآلية العمل، فضلاً عن إلى ضرورة إجراء المقارنة لغرض التعرف إلى نقاط الضعف والقوة، علماً بأن المكتبة العربية تكاد تخلو من أنماط هذه الكتابات رغم شيوعها في اللغات الأخرى، إذ لا يزال من الكتابِ من يتناول كتابة القصة باعتبارها قصيدة شعرية يمكن أن ينجزها في جلسة واحدة وفي ليلة واحدة، بينما توضح هذه المقالات أن كتابة القصة القصيرة والرواية عملية منظمة تستند إلى برنامج وخطة، وأحياناً يتم التعامل مع كتابة القص وخاصة الرواية بنظام البطاقات الأكثر قرباً لكتابة الأبحاث العلمية. ولا يفوتني في هذه المناسبة أن أشير إلى نموذج كتابات الروائية البريطانية أيرس مردوخ، وهي أستاذة جامعية، إذ أنها تكتب الرواية بنظام البطاقات. ورغم الادعاء بفقدان الروحيةالمتألقة في مثل تلك الكتابات إلا أنها نوع من الكتابات يبقي العمل مشدوداً ومحكماً دون ترهل، إذ أن كل شيء فيه محسوب بدقة على مستوى الأحداث والشخوص وحركتهم، بالإضافة إلى المحاكمات المنطقية لتتابع الأحداث والحوارات داخل العمل.

وإنني إذ أقدم هذه المقالات إلى القارىء العربي أتمنى أن يجد فيها قدراً من المتعة كتلك التي وجدتها فيها، ولا أزال. وعسى أن يكون في هذا العمل إسهام لخدمة المكتبة العربية وزملائي من المعنيين بكتابة القصة والرواية.

والله من وراء القصد.

رعد عبد الجليل جواد

الشارقة في 1/ 9/ 1992

كيف تنهي دائماً ما بدأت به

مارشال. جي. كوك

بطريقة ما تكون قد فقدت طريقك، تبخرت الأفكار من دهنك، تلك الأفكار التي كانت جميعها جيدة. لقد كانت الكلمات منسابة، والبلاغة تتفجر على الصفحة، لقد كان الوضع جيداً جداً.

ثم اختفى كل شيء تدريجياً، وها أنت الآن محاصر وسط المشروع، ولا تعرف لماذا؟

ربما تشعر كما لو أنك في مواجهة مع عملاق المستحيل، أو قد تشعر أنك مثل الضحية لباخرة غرقت فوق لوح حشبي صغير في بحر لا ضفاف، له دون أن تعرف مادا تفعل وإلى أين تتحه. أو ربما تكون قلقاً حول بعض الأسئلة الفنية، فهل تبنيت بؤرة معينة لقصتك؟ وهل بدأت من الموضع الصحيح؟ وهل اختيارك للفعل المضارع كان مناسباً؟

في وقت ما فإن معظم كتاب القصة يواجهون مثل تلك المشكلات. وبعض الكتاب يبقون في حيرة من أمرهم أكثر من غيرهم، وربما يقضي بعضهم ليله ساهراً، بيد أننا جميعنا نتعرض للقلق، والقلق يمكن أن يوقف المشروع، ولكن عليك بالتفكير وبذل المحاولات، وتدريجياً سوف تتغلب على كل شيء.

• الدخول إلى لب الموضوع:

لنفترض أنك بدأت كتابة قصة لمجلة أو موضوعاً أو فصلاً من رواية. وتسارعت البداية، ولكن وبعد عدة صفحات اتضح أنك بدأت تفقد الطاقة والتركيز، وأنك غير متأكد من كيفية الاستمرار. ها هنا ثلاث طرق محددة تساعدك في العثور على الحل:

• افتح حواراً مع شخصياتك.

كنت قد كتبت أربعة فصول من رواية بعنوان (سنة الجاموس البري). وكانت حبكتها تعايشني منذ سنوات عديدة، وتدور حول فريق صغير لكرة المضرب يحاول

جاهداً أن يبرز في مدينة يمر في وست كاسون ذات الفريق القوي دي السمعة الجيدة، ويواجه مدير الفريق وعدد من اللاعبين أزمات الحياة، مع وجود مواضيع عاطفية، وإلقاء القبض على أحد اللاعبين، ومخططات لخداع الفريق يقوم بها المالك.

رغم وضوح الحبكة في ذهني إلا أنني لم أستطع وضع ذلك على الورق. ظهرت الفصول التي كتبتها وكأنها تفصيل للحبكة وليس على شكل قصة.

لذلك قمت بتنحية القصة جانباً. رسمت شاشة بيضاء فارغة وابتدعت مشهداً يتضمن ما يلي: مدير الفريق دتش برانيجان يدخل إلى مكتبي ويجلس عبر المنضدة. لا يوجد لديّ جدول أعمال للنقاش في هذا الاجتماع - أشرت فقط إلى أننا تناقشنا- أخبرني دتش معتذراً بأنه لم يسبق له قراءة الكثير من القصص والروايات لأنه منهمك في البيسبول. سألني كيف يمكن تعبير الدوري؟ أجبته بأني لا أعرف ذلك، وكانت تلك هي الحقيقة.

سألني إن كان يتوجب عليه الالتقاء بولده، أجبته ثانية لا أعرف (لم أخبره أنني لم أكن أعلم أن لديه ولداً يتوجب عليه الالتقاء به ثانية). تحادثنا عن المدن التي زارها بحكم عمله. بعد ذلك خرج، وكنت بذلك قد تعرفت عليه بشكل أفضل.

استدعيت شخصيات أخرى في روايتي وحادثتها، وفي بعض الأحيان كنت أحصل على بعض المعلومات حول أنماط وطريقة حديث تلك الشخوص. بعد الانتهاء من المحادثات كنت جاهزاً للكتابة. وعندها تطورت تفاصيل الحبكة لتتحول إلى قصص بعد أن أصبح بشر يملأون مضامينها. وإذا كانت فكرة إجراء محادثة متخيلة تبدو غريبة أو مقحمة بالنسبة إليك يمكنك استعارة تقنية من كاتبة الروايات الرومانسية نتينا كراهان (خلف الأبواب المقفلة) «حين وقفت الشخصية هناك »، كما تصوغها كراهان مستثمرة خلفية الشخصية ومواصفاتها البدنية، وبذات الوقت تنجز التمهيد للحبكة وتبدأ بالكتابة.

- اصنعْ خارطة فقاعية

قد لا تكون شخصياتك بحاجة إلى تطوير، لكن أفكارك هي التي بحاجة إلى ذلك. وفي كلتا الحالتين فإن الجواب كامن في داخلك غير أن تقنية اكتشاف ذلك مختلفة. حاولْ أن تكتب موضوع الفصل أو القصة أو المقال في وسط صفحة بيضاء (لا أستطيع

فعل ذلك على شاشة الكومبيوتر وربما تستطيع ذلك)، وإذا استطعت كذلك كتابة زاوية الفكرة الرئيسية فإن ذلك سيكون أفضل.

والآن حررْ أفكارك من أي ارتباط واكتبْ الكلمات والمقاطع التي ترد إلى ذهنك مما له علاقة بالموضوع، ولا تمارس أي رقابة على ذلك، ولا تخشَ شيئاً من تراتب الأفكار. أكتبها كيفما اتفق، بعد ذلك انتظرْ إن كنت ستكتب المزيد.

اترك الخارطة الفقاعية لفترة ثم عد إليها نشطاً. ثبّتْ علاقة بين الأفكار الرئيسية، اربط العلاقات ببعضها وهكذا يبدأ الأسلوب بالظهور تدريجياً، ذلك سيكون محور تركيزك والسبب وراء كتابتك، والسبب الذي يدفع القارىء لقراءة ما تكتب.

وقد تكتشف أيضاً تدفقاً حفياً حاذقاً من المشاعر وراء أفكارك وصورك. إن الخارطة الفقاعية يمكنها أن تساعدك في اكتشاف مشاعرك إزاء مشروعك، وذلك الاكتشاف يمكنه أن يحررك ويجعلك تتعامل بشكل أفضل مع عناصر الكتابة ونزعاتك تجاهها.

• إبدأ في مكان آخر

إذا شعرت أنك محاصر فمن الطبيعي أنك تبدأ تغوص عميقاً. بذلك تستهلك الوقت والطاقة والمشاعر، وفوق كل ذلك هناك الخوف من استنزافك لكل ذلك.

وسواء كنت خائفاً أم لا فإن إصرارك على هذه الطريق قد يقودك إلى الابتعاد عن مقاصدك. ربما يتوجب عليك أن تطرح جانباً الكلمات، دون اعتبارها كلمات فارغة. إنك بحاجة لكتابة كل كلمة كي تكون جاهزاً لكتابة الجمل التي تليها، وبدلاً من المضي قدماً في النفق المظلم، عد إلى الجمل الأكثر وضوحاً وابدأ محاكمة ما كتبت. إن كنت قد جعلت ساقية المشرب تروي أحداث قصتك فاعمل على جعل القصة تروى على لسان مزراع عجوز جالس في نهاية المنضدة أو على لسان عابر سبيل وصل حديثاً إلى المدينة أو على لسان ابنة المحرر الصحفي التي لا يزيد عمرها على 10 سنوات. حاول كتابة بضعة مقاطع تمثل وجهات نظر كل من هذه الشخصيات. بعد ذلك قارنها واخترْ أياً منها ليكون راوياً قصتك.

هل بدأت قصتك عن خليفة مؤسس الكلية؟ بدلاً من ذلك إبدأ قصتك في غرفة الدراسة بعد أن يكون الأستاذ قد انتهى تواً من محاضرته أو ابدأها في ملعب كرة القدم

ليلة السبت أو في مهجع الطلاب بعد ظهر يوم الإثنين.

إنك في ذلك لا تبحث عن الأفضل، إذ ليس هناك ما هو الأفضل. هناك العديد من الطرق وما عليك سوى أن تختار، شريطة أن تعرف إلى أين تريد أن تصل.

وسوف تحل العديد من مشكلات الكتابة باستخدام إحدى الطرق، أو بالتوليف بين الطرق المتعددة. ولعلك تشعر في أحد الأيام بالعجز عن الكتابة، عندئذٍ اتركها فوراً إذ ربما يشحذ حماسك بجولة في الخارج أو القيام بعمل في مشروع آخر. وقد كان ديف باري حين يشعر بالعسر في الكتابة يترك كل شيء وينصرف إلى لعب كرة السلة الكفيلة بشحذ حماسه، فيعود إلى مقعده وقد امتلأ قدرة على الكتابة.

ولكن ماذا لو استمر العسر لأكثر من يوم واحد أو إسبوع؟

ماذا لو استمر الإحباط عندك ورحت تتنقل من مشروع إلى آخر بقصد الخلاص من الحالة؟ عليك إذن اتباع الإرشادات التالية:

- **تخلص من الشعور بالخوف**

كتب الروائي زيف شافتس مؤخراً في راوية استعراض الكتب بجريدة نيويورك تايمز قائلاً: (عندما كنت أكتب روايتي الأخيرة كنت مثل من يشاهد فيلماً سنمائياً يمر في ذهنه، وفي كل يوم كنت أنتهي فيه من العمل كان ينتابني شعور بالخوف من أنني لن أتمكن من استكمال الفيلم في اليوم التالي. ولكن الفيلم استمر وانتهى الفيلم وانتهيت من الرواية وتم نشرها وقبولها من القراء).

ولكن ماذا لو توقف الفيلم قبل انتهائك من الرواية؟ وماذا لو لم تجد نفعاً في تمارين كرة السلة؟ عليك إعادة تشخيص مشروعك برمته، وقد تجديك المحاولات التالية:

- **إشكالية أفلاطون**

تبدو الفكرة التي تدور في ذهنك مثيرة في البداية. وتدريجياً ومع تراكم الكلمات والفقرات والصفحات تبدأ خيبة الأمل تتسرب إلى نفسك، وتبدأ بالامتناع تدريجياً وتحس أنك عاجز عن تجسيد ما يدور في ذهنك وكتابته على الورق، وتبدأ الوقائع يصدمك، وتشعر أنك تبتعد عن مشروعك. اختر كلماتك بعناية وحاول أن تجعل معاني الجمل محددة. اتبع رؤاك المثالية قدر ما تستطيع وعليك أن تدرك أن العديد من الكتّاب أدركوا ما يريدون.

* **ناقد يجثم فوق كتفيك**

ما بدأ هادئاً وغامضاً يعتمر في ذهنك، أصبح مع الأيام تأكيد مخيف. وفجأة نعملق ناقد فوق كتفيك يراقب ما تكتب ويقول لك: إن ما تكتبه ما هو إلا تشتت يفحّ الصوت قائلاً: إن الأفعال لا تنسجم مع الفاعل، كما أن الإملاء الذي تكتبه غير دقيق. وقد يرد إلى ذهنك صوت مدرس اللغة وهو يصحح لك طريقة الكتابة. كما قد يتصاعد صوت الناقد مشيراً إلى أن الحبكة لا تزال ضعيفة وأن الشخوص خشبية وأن الحوار غير مناسب.

إنْ كانت تلك هي المشكلة فهناك سؤال بسيط يثار بهذا الصدد من الذي استدعى ذلك الصوت الناقد الساخر إلى مكان عملك؟

وبما أنك جالس وحدك، فلا بد أن تكون أنت من قام بذلك. لذا يمكنك وببساطة أن تستبعده وتدعوه إلى الرحيل.

في البداية كان ثمة الإبداع، ومن بعد جاءت مرحلة إصدار الحكم. وبما أنك منغمس في الكتابة فليست لديك القدرة في الحكم على عملك. اتركْ الأحكام جانباً وركّزْ جهدك على الإبداع. فإذا مارست النقد على عملك الذي تكتبه (وذلك ما يجب أن تفعله بعد الانتهاء من العمل) تكون قد قارنت مسودة عملك غير المنتهي مع أعمال محترفين مسجزة ومطبوعة، تواردت إلى ذهنك أثناء القراءة وهذا مثل مقارنة طفل مع شخص بالغ، وانتقاد الطفل لعدم مقدرته على قيادة سيارة أو إنجاز عمل ما أو التحدث بلغة أجنبية

لذا أبعدْ الناقد الجالس فوق كتفيك وعد للكتابة، وسوف يتوفر لك الكثير من الوقت فيما بعد للتنقيح وإعادة الكتابة وإعادة خلق ما كتبته، قبل أن يتسنى للآخرين إصدار أحكام عليك لتقويم كتابتك.

يتوجب علينا إذن التمييز بين الناقد الداخلي والكاتب الداخلي. فالكثيرون ممن ينقحون أثناء الكتابة يكابدون لاختيار الكلمات المناسبة. وإذا كنت تشعر أنك أصبحت معدلاً لما تكتب فحاولْ قدر الإمكان كبح ذلك وإلا أصبح مصدر إزعاج لك.

ورغم كل شيء لا توجد طريقة مثلى للكتابة، وأنني اؤمن بنضوج الفكرة وضرورة التخلص منها بسرعة دون أدنى اهتمام بالتقنية، غير أن الآخرين يولون عناية كبيرة للحشد والتزويق، وأهم من كل شيء أن تكتب ما يجول بذهنك ولا تجعل الحس النقدي يوقف تدفقك في الكتابة.

• **الشعور بالخواء**

بطللك قابع فوق شجرة ولكنك لا تعرف كيف تجعله ينزل عنها، وبعد عملك المستمر لعدة أشهر تكتشف فجأة أنك خاو ولا تدري ما الذي يجب أن يحصل بعد ذلك. إنك تشبه الواقف فوق جدار تخشى أن تتقدم خطوة كي لا تقع. ربما تكون المشكلة أنك لا تملك المعرفة الكافية. لذا أرجع بضع خطوات إلى الوراء، إلى مرحلة البحث والتقصي واطرح أسئلة مناسبة على الشخوص المناسبين، أو أعدْ التفكير بالمشروع برمته، وعندها سوف تتمكن من ملء الفراغات. حاول التفكير بالعديد من البدائل. وكلما كثر عدد تلك البدائل كلما كان ذلك أفضل. وعندئذٍ ستشاهد الجسر الذي تعبر عليه وتستمر.

• **نقطة التقاطع**

في ذهنك أفكار وأخيلة وأنت متشوق لتجسيدها على الورق. وفي كل يوم من مشروعك، ولكن وفي اللحظة التي تجلس فيها للكتابة، ينتابك ألم ممّض وتشعر بعدم توفر الطاقة لديك للكتابة، ويبدأ ذهنك بالتصب وتشرد الأفكار وتتبخر.

والعلاج لهذه الحالة تغيير البرنامج اليومي وربما يترتب على ذلك تغيير إجمالي نمط الحياة.

هل تكتب دائماً في وقت متأخر؟ هل تجعل من الكتابة مهرباً لقضاء الوقت؟ إن كان الحال كذلك فلا غرابة من معاناتك،، أما إذا كانت الكتابة جزءاً رئيسياً من حياتك فعليك إعطائها جزءاً أساسياً من وقتك. حددْ الوقت الذي تكون فيه في أحسن أوضاعك، فمعظمنا تمر به خلال اليوم أوقات نفسية جيدة وأخرى سيئة، وبالنسبة لي فإنني أستيقظ في الخامسة صباحاً وأبقى في أفضل أوضاعي طوال الصباح، ثم يبدأ مزاجي بالتغير منذ ما بعد الغداء حتى ما بعد العشاء. وقد أوضحت الدراسات الحديثة أن 80٪ من الأمريكيين يعانون من إشكالات الأرق، ولم يتفق الخبراء حول عدد الساعات المطلوبة لنوم الفرد. ولكن إن شعرت بالنعاس أثناء الكتابة فعليك اختيار وقت آخر. كما أنك بحاجة إلى تغذية منتظمة، ويجب أن يكون على منصّة الكتابة بعض الفواكه والمكسرات. الكتابة عمل مضن فإن كنت تمارس الكتابة كعمل جزئي بالإضافة إلى عملك، يتوجب عليك أن تقضي بعض

الوقت في المشي، كما يجب عليك ممارسة بعض الرياضة، وليس المطلوب أكثر من المشي بضع دقائق يومياً.

• الخوف من الانتهاء:

بعد أن ألقينا نظرة على الجانب المادي لننظر إلى الجانب النفسي، ومن ذلك الشعور بالخوف من الانتهاء.

ما الذي أقوله بعد أن قلت كل ما لدي؟

ما الذي يحصل بعد الانتهاء من المشروع وعدم توفر أفكار أخرى؟

هاربرلي كتب روايته المشهورة (مقتل طائر غريد) ثم صمت، ولم يسمع عنه شيئاً.

ويواجه معظم الكتاب تقريباً مثل هذه المشاعر التي قد تهاجمك في منتصف المشروع ليس بسبب عدم معرفتك كيفية الانتهاء، ولكن لمجرد أنك خائف.

فإن كان الوضع كذلك فعليك تعزيز الثقة. وتذكّر أن معظم الكتاب اكتشفوا أن الأفكار والشخصيات والحبكات التي وضعوها في مشروع واحد تقترح أفكاراً أكثر وشخصيات أكثر وحبكات أكثر أيضاً لمشروعات مستقبلية. فكل سؤال تجيب عليه يحتمل اهتماماً أكثر.

ويطرح الكتّاب المبتدئون سؤالاً يقول: ما الذي أكتب عنه؟ كما أن الهواة يشتكون دوماً قائلين: لن يكون بإمكاني كتابة كل ذلك.

أدخلْ عوالم قديمة لم يتم إكتشافها.

طالما بقيت تعمل في مشروعك فسوف تبقى تعد بالموهبة غير المكتشفة. ولكن افترضْ أنك انتهيت من المخطوط وأرسلته إلى الناشر آملاً وخائفاً، وعاد المخطوط إليك مرفوضاً من قبل الناشر.

لا شك أن ذلك مؤلم وهو يجعلك تشعر بأنك كاتب فاشل. وقد تعرضت كما تعرض غيري من الكتّاب لمثل ذلك الموقف، عدا امرأة واحدة أرسلت مقالتها ونشرت في - مجلة ملوآلي - ولم ترسل غيرها خوفاً من تحطيم شعورها بالرضا.

ولكن أستطيع طمأنتك على ثلاث حقائق حول الكتابة:

- إنْ كنت تكتب فأنت كاتب ولست بحاجة لاعتراف من أحد.

- عملك سيبقى كما هو حتى إذا رفضه 74 ناشراً أو نشر في النيويورك تايمز باعتباره من أفضل المبيعات.

– الكتابة عمل مفيد لاستغلال الوقت، لذا افعل ذلك، أما الشهرة والمال فيأتيان في وقت لاحق.

إذا كان النشر مهماً بالنسبة إليك فاعمدْ إلى إعداد بحث حول التسويق، وأرسلْ المخطوط إلى عدة ناشرين وانتظرْ الفرصة المناسبة، وإذا تعرضت إلى نكسة فانهض وعاود المحاولة، وربما لن توفق، لكنك قطعاً لن توفق أبداً إن لم تحاول.

* عشْ واكتبْ

لكل شيء وقت مناسب ولكن كيف لك أن تنسى جميع النصائح التي قرأتها هنا وتعود للعمل في المشروع الذي أنت بصدده؟

من أجل اتخاذ القرار عليك طرحُ سؤالين على نفسك يتعلقان بالكتابة. وكلا السؤالين ليست له علاقة بمشاعرك تجاه الكتابة وكيف تقيم نوعية ما تكتب، وهو ما لا تستطيع عمله أثناء الكتابة.

لقد تعلمت أن أطرح السؤال الأول حين بدأت التدريس وهو: هل تحتفظ بحماسك من أجل المشروع؟ فلو ذهب السحر فقد تنفرط العلاقة. وإن كنت غير متحمس بحرارة أعط لنفسك إجازة لمدة إسبوعين. وإذا لم تتحسن الأحوال فعد إلى المشروع وضعه في الأرشيف ثم ابدأ بمشروع آخر يثير فيك الحماس.

ولكن لا تحش شيئاً من الخوف أو الألم وفقدان الحماس. ولا تدع الإحباط ليوم أو يومين يؤثران فيك. إذ أن معظم الكتّاب يتمتعون بإجارة أثناء إنجازهم لمشاريعهم. والسؤال الثاني على علاقة مباشرة بالسؤال الأول غير أنه يتضمن تحولاً راديكالياً في المنظور وهو:

ما الذي سيجنيه قرائي من قراءتهم لما أكتب؟

هل أقدم لهم أي قيمة نظير وقتهم الثمين، متعة، استفادة، ابتسامة، صحبة جيدة.

دع جوابك المخلص يقودك ولا تخش شيئاً، ربما يتوجب عليك تمزيق ما كتبت والبدء من جديد وذلك أفضل من إدخال السأم على القارىء.

قوة الحبكة الساخرة

وليم. م. روس

كما يقال فإن الحبكة الجيدة لها بناء إشكالي: فالشخصية تواجه مشكلة صراع على طول الرواية، ومن ثم يأتي الحل بفعل معين. حسناً ولكن أي تقنية يمكن للكاتب أن يستخدمها ليجعل ذلك الصراع - القصة - خاضعاً ومسيطراً عليه؟ إن التقنية التي تمنح قصتك الحبكة غير المتوقعة وتجعل القراء يقلبون الصفحات هي مايمكن تسميتها بالحبكة الساخرة. وقد استخدم ماكس براند هذه الأداة في قصته (خمر في الصحراء):

- ديورانت خارج على القانون ومطلوب لجريمة قتل، يهرب من المأمور ويذهب إلى الصحراء حيث يختبيء لدى صديقه توني الذي استصلح الصحراء، يرحب توني بصديقه ديورانت ويقدم إليه الطعام والشراب. في اليوم التالي يدفع ديورانت لصديقه توني ثمن الاستضافة ويثقب خزان الماء بقصد تعطيل المأمور عن اللحاق به في الصحراء، ويأمر صديقه توني بالدخول إلى البيت وملء قربته بالماء. وحين يخرج توني يخطف ديورانت القربة ويذهب بعيداً في الصحراء.

لهذه القصة عدة لمسات ظريفة: رجل هارب، خيانة صداقة، إطلاق نار، صرامة وخشونة، لكنها تبقى فاقدة للقوة التي تأخذ بمجامع القلوب. ولحسن الحظ فإن قصة براند لا تنتهي إلى حيث انتهت خلاصتي أعلاه عنها بل تستمر كما يلي:

- وفي أعماق الصحراء أصيب ديورانت بالعطش، فتح قربته ولدهشته وجد أنها مليئة بالخمر لا بالماء.

هنا يبدأ القلب بالوجيف، فأنت تدرك كما أدرك أن الخمر سيؤدي إلى مضاعفة ظمأه ويجلب له الموت البطيء، وكل ذلك بسبب إهمال صديقه توني.

هذا النوع من الحبكة يضفي القوة الساخرة على القصة.

طريقة التطبيق

لا يمكن تحقيق الحبكة الساخرة من خلال حدث منفرد، بل من خلال مجموعة أحداث محددة تلك هي صورة ثلاثة أحداث متشابكة: 1- شخص يسيء تقدير الوضع 2- يتصرف استناداً لسوء الإدراك 3- نتيجة لذلك السلوك تترتب نتائج غير متوقعة إيجابياً وسلبياً. وتلك الهيئة عادة ما تكشف عن نفسها في نهاية القصة. ويقول الآخرون إنهم يرغبون دائماً بالمفاجأة التي تحملها نهاية القصة، وبذلك فإنهم يكشفون عن رغبتهم بالنمط الساخر لإجمالي القصة، والذي لا يتكشف إلا في النهاية.

أما في قصة (خمر في الصحراء) فإن الأحداث تشتمل على سخرية، هي:

اعتقاد ديورانت خطأً أن توني قد ملأ قربته بالماء، وقد تصرف بناء على ذلك الفهم الخاطىء وابتعد في الصحراء، وقد عانى من سوء الفهم ذاك حيث كلفه حياته.

مرة أخرى إن أياً من تلك الأحداث لا يمكن التعامل معها بشكل مفصل باعتبارها سخرية ولكن ثلاثتها مجتمعة تعتبر ساخرة.

عدم الانطباق

قد تبدو الطرق الثلاث لإنشاء حبكة ساخرة بسيطة وسهلة. وهي سهلة بمعنى من المعاني غير أن التقنية يمكن أن تصبح تحدياً أيضاً. حتى الكاتب أو هنري الذي يعتبر أستاذ الحبكة الساخرة وقع في مأزق في قصته المسماة (الغرفة المفروشة) والتي تدور أحداثها حول شاب يجوب أحياء نيويورك الغربية الفقيرة بحثاً عن صديقته. يستأجر الشاب غرفة في نزل وفي غرفته يستبد به الشعور بأن الفتاة قد سكنت في نفس الغرفة، ويندفع آملاً أنه على وشك أن يلتقيها فيذهب إلى شقة مالكة النزل ليعلم من استأجر الغرفة قبله، تصف له ربة النزل العديد من المستأجرين ولكن أوصاف أي منهم لا تنطبق على صديقة الشاب الذي يشعر بالانهيار، ويؤمن بأنه لن يجد فتاته، ويعود إلى غرفته ثم ينتحر.

في هذه القصة عدة أشياء وبالتأكيد فإن السخرية أحدها غير أن ضعفها لم يجعلها قصة قوية كما أريد لها.

وأول تلك الأشياء تصدّع السخرية، حيث أن عدم إدراك الشاب ليس معلماً مغيباً، فهو يؤمن بأنه لن يرى صديقته ثانية لأنها اختفت في المدينة الكبيرة.

والحقيقة أنه لن يراها ثانية لأنها ماتت، وفي كلتا الحالتين لن يراها بعد. والنتيجة أنه

في نهاية القصة حين نكتشف أن الفتاة توفيت فإننا ربما نصدم إزاء ذلك التزامن ولكن لن نستثار فيما لو وجدنا الفتاة حية ترزق وتبحث بدورها عن الشاب. إن انقلاب الأحداث بهذا الشكل كان له تأثير درامي على القارىء، إذ أنه كان يمكن أن يصور عدم إدراك الشاب باعتباره معلماً مغيباً.

وهنا يمكن أن نقارن مع تعامل براند مع موضوعة عدم إدراك ديورانت في (خمر في الصحراء). فديورانت يؤمن أن القربة تحوي ماء الحياة بينما في الحقيقة هي تحوي خمراً يجر إلى الموت. ولكن كيف يمكن تجنب الخطأ الذي وقع فيه أو هنري؟ ببساطة كنْ متأكداً من أن شخصيتك تتحرك تحت ضغط سوء الفهم، وفي الحقيقة حاولْ جعل الشخصية تؤمن بعكس مجرى الأحداث.

والصدع الثاني في قصة (غرفة مفروشة) أن الأحداث الثلاثة التي تشكل جسد السخرية غير متشابكة، فرغم أن سوء فهم الشاب قاده إلى قتل نفسه، ولكن بعد ذلك فإن السلسلة تنقطع، إذ ليس لموته أي تأثير إضافي. ولم يكن السبب في موت الفتاة (لأن الفتاة توفيت قبله)، كما أن موته لم يكن يكشف سبب موتها (قامت ربة النزل بإخبار أصدقائها به قبل اكتشافها لموت الشاب) ونتيجة لذلك لم يكن لموت الشاب دلالة درامية، لقد كان مثل اليد المصفقة بمفردها ولتجاوز هذا الشرك أبرزْ أن سوء فهم البطل سبب السلوك الذي ترتب فيما بعد ونتائجه غير المتوقعة.

المشكلة الثالثة في (الغرفة المفروشة) أن او. هنري. اعتمد بثقل على التزامن النهائي للحدث الدرامي، ولم يول اهتماماً لتوصيف الشاب أو صديقته عدا الإشارة إلى أن الفتاة كانت مغنية وأن الشاب قد أحبها، ولم يخبرنا بشيء عنهما، من هو الشاب؟ مصرفي؟ معلم؟ عالم نفس؟ ومن هي الفتاة؟ هل أحبت الشاب؟ هل تركته بسبب عملها أم لأنها كانت خائفة من استحواذه عليها؟ إنّ تركنا جميع تلك الأسئلة دون أجوبة فلن يمكننا مواكبة نبض العلاقة العاطفية بين الإثنين.

الدرس هاهنا واضح. ففي محاولتك لتحقيق الحبكة الساحرة لا تهمل التوصيف. وربما كان بمقدور او هنري تطوير قصة (الغرفة المفروشة) باقتراح أن الشاب كان كئيباً وميالاً لافتراض الأسوأ. وكان من شأن ذلك المساعدة في شرح وتبيان لماذا قفز إلى الخلاصة في أنه لن يرى فتاته ثانية.

وكان يمكن أيضاً للكاتب أن يقترح أن الشاب اعتمد على الآخرين في الموافقة، وأنه غالباً

ما كان يصبح متفراً عند رفضه. كل ذلك من شأنه أن يهيىء القارىء لتقبل فكرة الانتحار.

الشخصية تشجع السخرية

بخلاف (الغرفة المفروشة)، يقدم جاك فيني في (الأشخاص المفقودين) بناء ساخراً لطيفاً يساهم التشخيص في دعمه. وفي هذه القصة يعرب تشارلي ايول عن رغبته في الخروج من القرن العشرين، فيعلم أن هناك وكالة سفريات تنقل الناس إلى يوطوبيا تدعى فيرنا في عوالم أخرى.

ويدفع تشارلي جميع أمواله إلى وكالة السفريات، وتقوم الوكالة بوضع تشارلي ورفاقه المسافرين في حرن بمنطقة نائية، ويتم إخبارهم بضرورة الانتظار. وبعد انتظار طويل وممل يقتنع تشارلي أنه ومن معه قد وقعوا ضحايا لبعض النصابين الذين استولوا على أموالهم، فيخرج من الحرن وهو ممتعض. وسرعان ما يتحول الجرن إلى اليوطوبيا الموعودة فيدرك تشارلي خطأه ويحاول جاهداً العودة. غير أن الوقت يكون قد فات على ذلك. لقد كان الانتظار الطويل بمثابة اختبار لفصل غير المؤمنين الذين صنعوا حضارة القرن العشرين عن أولئك الحالمين باليوطوبيا.

تتداخل في هذه القصة ثلاثة عناصر رئيسية بشكل قوي، تشارلي يؤمن بقوة بأن فيرنا ما هي إلا إكذوبة، ولذلك يخرج من الجرن، وبذلك يفقد فيرنا للأبد. إن التواؤم بين عدم الإدراك ونتائج التصرف محكم جداً. بالإضافة لذلك فإن عدم إدراك تشارلي يعتبر عنصراً رئيسياً. إنه يؤمن بأن قصة فيرنا ما هي إلا إكذوبة بينما في الحقيقة كما عند ديورانت في قصة (خمر في الصحراء) والذي لم يكن يعتقد بأنه خاطىء.

وأخيراً فإن سمات شخصية تشارلي جعلت إدراكه وتصرفاته معقولة، إذ أن تصرفات أي رجل عاقل تتطابق مع ما فعله تشارلي، لذا فإن شخصية تشارلي قامت ببحث السخرية، كما أن السخرية كشفت عن شخصيته وهكذا نجحت القصة.

تجميع العناصر سوية

والآن أريد أن أعرض عليك كيف قمت ببناء مسرحية باستخدام حبكة ساخرة، وكيف قمت بتطوير الشخصيات في محاولة لجعل السخرية مقبولة وفاعلة. المسرحية من مشهد غامض واحد تسمى (مدينة الجزيرة الزرقاء) وقد تم تقديمها مع ممثل واحد على خشبة الرويال كورت في منهاتن بعنوان (الأسماء الثلاثة للقتل). والقصة تدور حول

اثنين من الأخوة: جوني، ذو عقلية متفتحة، وهاري ذو العقلية الضيقة المتوترة والذي يدمر كل شيء جميل يصادفه.

حين تعرض والد جوني وهاري إلى خسارة مالية، وكان لديه مشرب، تولى هاري مسؤولية إدارة ذلك المشرب، وسرعان ما عادت الأعمال مزدهرة وتحول المشرب ليصبح مركزاً لوجوده المتوحد.

(في هذه المرحلة من الحبكة ابتدعت ما يسميه كتاب النص السينمائي بالمأزق، فلو خسر هاري المشرب فإنه سوف يخسر كل شيء. وفي مواجهة هذا التوقع فإن المرء يمكن أن يدمر على مستوى الإدراك ومستوى الفعل).

ويبدأ هاري يخطط لتدمير الأشياء فيختلس المال من المشرب لإشباع رغباته. ويمسكه جوني متلبساً ويهدده بإخبار والده ويعني ذلك بالضرورة فقدان هاري للمشرب، ويبدأ هاري ينظر إلى جوني باعتباره تهديداً مستمراً (وذلك إدراك مفهوم ولكن وكما سنرى فإن تلك غلطة أخرى، فالحادثة الأولى من المخطط الساحر تصبح كاملة).

يصطحب هاري أخاه جوني إلى مكان مهجور ثم يطلق عليه النار ويقتله (وهذه هي الحادثة الثانية في المخطط الساحر والتي تتمثل في إدراك هاري بأن جوني يمثل تهديداً مستمراً).

وفي إحدى الليالي وبعد مقتل جوني يأتي التحري مايك دي سانتس ليحقق في قضية مصرع جوني، ويواجه التحري هاري بجريمته وبالأدلة التي جمعها والتي تشير كلها إلى هاري باعتباره القاتل ويسحب هاري مسدسه الذي يحتفظ به خلف منضدة المشرب ويضغط على الزناد غير أن المسدس يكون فارغاً، وكان مايك قد أفرغ المسدس من طلقاته ليدفع هاري نحو الاعتراف. وكانت الشرطة قد وجدت في محفظة القتيل مبلغ 2000 دولاراً سبق لجوني أن استدانها من أحد الأصدقاء ليعطيها إلى هاري كي يسد العجز في ميزانية المشرب (وهنا المفارقة الساخرة في حبكة القصة).

إن الحبكة الساخرة التي تضيف قوة أخرى إلى القصة، هي ما يمكن استدعاءه بسهولة، إذ أنها تقوم على الإدراك الخاطىء والتجربة الإيجابية أو السلبية ولكن دائماً بشكل غير متوقع.

صوت السلطة

وليم براوننج سبنسر

أدخل سيارته في المرآب، بعد ذلك انفجرت البناية.

هكذا تبدأ رواية أحد الكتّاب الشباب. أنجز قراءة الفقرة وانتظر التعليق عليها من زملائه.

لقد كان رد فعله ما يكره تماماً، قال الناقد الأول:

(إنها مسطحة، وتبدو غبية).

واعترض الكاتب قائلاً إن الجملة الثانية (وبعد ذلك انفجرت البناية) تبين تواجده في قلب الأحداث، أليس كذلك ؟

غير أن المستمعين لم يقتنعوا بالمناقشة الدائرة وبقي القرار مبهماً. والسؤال المطروح: أي من عناصر العمل القصصي قادر على جعل أذهان القراء متشبثة بالعمل، حيث يدفعهم إلى الخيال مستسلمين له دون شكوى، سعداء يتابعون الكلمات كلمة كلمة؟

كي يدخل القارىء إلى العالم الخيالي للكاتب ويبقى فيه يجب أن يكون القارىء على ثقة بذلك العالم وبأن ذلك العالم لن ينقلب ويتفتت حال دخوله إليه، وعادة ما يفشل الكتاب الجدد في إيجاد تلك الثقة، ذلك أن صوت الراوي يفتقر للسلطة. وبتعبير السلطة فإنني أقصد ببساطة شديدة ذلك الانطباع الذي يتركه الكاتب في كونه متحكماً بعناصر عمله، وهناك أشياء كثيرة تتداخل في تكوين ونسج تلك السلطة يمكن للكاتب الإيحاء بها لتبيان مدى تحكمه بالعمل.

الوصول إلى الحقائق بشكل صحيح

إن كنت تكتب رواية عن المغامرات فحاول أن تصل إلى التفاصيل الفنية بشكل صحيح. وهناك العديد من الباحثين الذين يقلبون الأمور على مختلف جوانبها، لذا حاول أن تصل إلى الحقائق بشكل صحيح وتستخدمها بشكل واع في عملك. واستخدامها في

العمل هو الإشكالية الصعبة، فإذا كشفت الشخصية عن أنها لا تعلم شيئاً عما يدور في البيئة التي تعيش فيها فإن القصة تفقد مصداقيتها، وعندما كتب مارك توين قصة مغامرات هاكلبري فين مثلاً كان يعرف كل شيء عن بيئة المسيسيبي واستطاع من خلال تلك المعرفة أن يقدم معلومات تفصيلية تشيع الثقة في نفس القارىء.

دفع القصة

أخبرني أستاذ الكتابة الإبداعية مرة أن طلابه يواجهون معظم مشكلاتهم بالقصة. إنهم قادرون على إبداع شخصيات مثيرة، وصف، حوار، ولكنهم يعانون من السرد.

والبعض من أكثر مشكلات القصص غير المحبوكة تفترض أن عدم القدرة في سرد القصة يجب ألا يكون معوقاً. وهناك رأي تقليدي يفترض وجود عدد محدد من الحبكات.

وبغض النظر عن أحكام بعض النقاد فإن معظم قراء الروايات لا يقرأون الأعمال لاستنباط رموز أو إبداء الآراء بالنصوص. إنهم يقرأون ليكتشفوا ما الذي سيحدث لاحقاً. وربما يكون فولكنر أشهر الروائيين على مستوى الأسلوب، غير أنه كان أيضاً سارداً جيداً يريد وضع القصة برمتها بين مقتبسين.

وللقصة جانب نقدي، فقائمة أفضل القصص مبيعاً التي تظهر في صحيفة نيويورك تايمز يهيمن عليها قصاصون. وقد استطاع ستيفن كنج أن يحقق نجاحه بسبب قدرته على السرد. إن سردك يجب أن يحتوي على الغرض فحين تقرأ أن البطل تناول شطيرة أو دخل إلى متجر عليك أن تطرح تساؤلاً، لماذا يقال لي كل ذلك ؟ إذا بقي ذلك السؤال قائماً دون جواب فهناك فرصة كبيرة في أنك لن تكمل قراءة العمل. إن الكاتب الذي يتضمن صوته حداً من السلطة يمكنه أن يصور الكثير من الأحداث التي نلتصق بها بسعادة وذلك لاقتناعنا بكونه يعرف ماذا يفعل وإلى أين يتجه.

إن الأعمال التي كتبت بصيغة الشخص الأول يمكنها أن تحوز نجاحاً إن كان للراوي آراء في الأحداث التي يسردها. في روايتي (ربما سأتصل يا آنا) وهي رواية عن شاب يتعلق بفتاة، جعلت الرواي ذلك الشاب يقول عن أول لقاء له مع آنا:

– أعتقد أنني كنت رومانسياً، لذا فقد كبرت وأنا أشعر بعدم الراحة. وبمرور السنين بدأت أركز على نجوم السينما وشؤون الإنتاج وقوة الأحلام ولا جدوى الحياة.

إن كل تلك الانعكاسات والآراء تمنح عمقاً للأحداث. بل إنها تقدم بعض المعنى لاتجاه الرواية، وقد عمل كل من سالنجر في روايته (الإمساك بالعجري) وفيتزجيرالد في (المجرى العظيم) على منح الحياة والسلطة لكتابتهما وتقديم آراء متميزة وفلسفة من خلال السرد.

امنح القصة توجهاً

إن الكتاب الشباب، وفي دفاعهم عن الطبيعة غير المترابطة لأعمالهم، غالباً ما يشيرون إلى مقابلات مع كتاب مشهورين، ويدعون بأنهم لم يكونوا يعلمون ما الذي سيحدث في القصة في وقت من الأوقات. إن ذلك دون شك صحيح ولكن أثناء المسودات المتلاحقة فإن نفس أولئك الكتاب يضمنون أعمالهم تنبؤاً ونذيراً وغيرها من الأدوات التي تشير إلى أنهم يعلمون بالتأكيد القصة من بدايتها إلى نهايتها. وبغض النظر عن منهجية الكاتب فإن علمه بالنهاية يجب أن يكون متحكماً به، والعمل بعد كل شيء استخدام محسوب للكلمات يستهدف شد انتباه المتلقي. وغالباً ما يفكر القارىء أن القطعة المكتوبة بعاطفة عميقة قد كتبت بعاطفة متأججة، غير أن ذلك ليس صحيحاً دائماً.

فالعديد من الكتاب الشباب يعمدون إلى التنقيح وإعادة الكتابة للمشاهد حيث البطل أو البطلة يمارس دور الكاتب في التفكير على الورق، مشخصاً الحبكة في نفس الوقت الذي يقوم الكاتب فيه بتجسيد تلك الشخوص كما في المثال التالي:

– راح باري يفكر، كان يجب علي إجبار مارتن. ولكن لو ذهب مارتن إلى الشرطة وأخبرهم بتلك المعلومات فإن مارتا كانت ستعلم، ولم يكن مهماً أن تعلم وحدها بذلك، ولكن يتوجب عليها إخبار جينيس.

في الوقت الذي تصل فيه تلك القصة إلى القارىء، فإن ذلك التأمل التأليفي يجب أن يختفي ويحل محله قص مباشر. ومؤشر آخر على أن الكاتب ليس متحكماً تماماً بمادته يبدو في تغير شكل القصة من فصل لآخر. فالكتاب الذي يبدأ على أنه قصة مشوقة، ويتحول إلى رواية رومانسية في الفصل الثاني، وإلى اجتياح أجنبي في الفصل الثالث، وأخيراً في الفصل الرابع إلى رواية سياسية، مثل هذا الكتاب كفيل بفقدان القارىء أو تضييعه.

إن كنت تكتب رواية فعليك أن توضح ذلك ابتداء من الفصل الأول، وكلما استطعت الاستمرار فإنك تخلق المصداقية.

ابدأ بالتوتر

في الفصل الأول من رواية (ربما سأتصل بآنا)، لدي راوية يدعى ديفيد ليفنج ستون (ممرض في مستشفى) يلتقي شابة تعاطت جرعة كبيرة من المخدرات تدعى آنا شوكلي. ولأن القصة تتعلق بدلك اللقاء الأول فمن المنطقي أن يكون ذلك المكان بداية للعمل. ولحمل القارىء على الاهتمام وشد انتباهه يتوجب إبراز جوانب التوتر وإبرار بعض المصاعب ، ولكن القارىء قد يشعر بالتقزز حين لا يسفر الحدث الرئيسي عن شيء محدد. كما حدث حين وضع توم ولف بطل روايته في ماء ساخن.

تخلص من الحشو

كتبت مرة رواية وكنت مجبراً على كتابة حبكة تفصيلية. ولم يعجبني تفصيل الحبكة غير أن التطبيق كان بنّاء. لقد اكتشفت أن الفصل الذي يجلس فيه حو وليزا يتحدثان طويلاً في المطعم قد بدا حزيناً: التقى جو وليزا في المطعم لتناول العشاء وتحدثا عن أشياء كثيرة متعددة. ربما يكون الحديث عظيماً، والطعام فاخراً، ولكن أي مشهد هو داك؟ إذا لم يكن له سبب للوجود، وليس له دور في دفع الرواية وزيادة حدة إيقاع السرد فينبغي حذفه. وإدا لم تضع تفاصيل حبكة أساسية حاول توصيف كل فصل بعد كتابته، فإن ذلك كفيل بإزالة الحشو غير الضروري.

ثم كن واعياً للتقليد ولا تحاول تقليد أسلوب كاتبك المفضل، اكتبْ أفضل ما عندك ولا تتوقف عند المستوى المتوسط. حين أقرأ أحياناً لكتاب جدد أفكر في الكاتب الذي يحاولون تقليده وأقول لنفسي: علي بقراءة دلك الكاتب والعودة له، يجب أن يكون هدف روايتك لبس إحالة القارىء إلى كتاب آخرين ولكن جعلهم يرتبطون بعملك.

ولكن إلى ماذا تهدف جميع تلك التوصيات والنصائح؟ إنها تدور حول موضوع الكتابة وجعله عملاً دؤوباً ويجب أن يكون للقارىء ثقة بالكاتب. على الكاتب العمل على اكتساب تلك الثقة من خلال العناية والحرفية، ولأجل ذلك يتوجب على الكاتب التحكم بعمله. وهناك دون شك عدة طرق لذلك وقد اقترحت بعضاً منها وركزت على الإقناع. إنه الطريق الذي يجب على الكاتب سلوكه وحده، وحتى أفضل الكتاب يسير فيه محملاً بالمخاطر.

شركاء الحبكة

جاري بروفوست

في فيلم (48 ساعة) يتم إعلامنا أن نيك نولت يعمل شرطياً ولا يرغب بشريك في عمله. ونشاهد الضباط الآخرين كل يعمل مع شريك له، غير أن نولت وحيد دائماً، ونستطيع أن نخمن أن نولت قد خدع مرة من قبل شريكه أو ربما أخلى شريكه أو ربما يكون شريكه قد قتل. ولسبب ما فإن نولت ليس له شريك في العمل. ثم يقتل أحد أفراد الشرطة بمسدس نولت فيقسم على أن يمسك بالقتلة. والمشكلة هنا في الإمساك بهم إذ أن على نولت أن يتعاون مع إدي ميرفي المتهم والذي كان يتحول مع القتلة ويعرف الكثير عنهم. لذا يخطط نولت أن يخرج ميرفي من السجن لمدة 48 ساعة لغرض مطاردة القتلة والإمساك بهم، بمعنى أن نولت الذي لم يكن له شريك قد أجبر على المشاركة مع شخص لا يحبه ولا يحترمه. إن حبكة الفيلم تدور حول نولت وميرفي للقبض على قتلة الشرطي والتي تخلق تدريجياً الاحترام والمحبة بين الشريكين في نهاية الفيلم. ويذهب نولت إلى الحي الصيني المليء بالعنف، ولكن هل يذهب وحده؟ لا فقد تعود أن يأخذ رفيقه معه ومن خلال مشاهد متعددة نرى نولت في صراع وخلاف مع صديقه، فرغم أنهما يناما سوية إلا أن الخلاف بينهما مستمر. الفيلم يقدم إلينا انطباعاً بأن نولت ليس شريكاً جيداً للنساء، لذا يمكن القول إن علاقته مع النساء تشكل الحبكة التي توضح أن نولت لديه حياة بعيدة عن طبيعة الحبكة الأساسية.

ولا يبين لنا الفيلم علاقة لأي من الشخوص الأخرى بالجنس الآخر، كما أن الفيلم ينتهي دون أن نشهد نهاية للمشاكل بين نولت وصديقته ولكن ذلك لا يؤثر علينا كمشاهدين أو يصيبنا بحالة عدم الرضا فلماذا؟ إن المشاهدين يدركون بغريزتهم أن الحبكات والحبكات الفرعية تبعث برسائل عن نفسها لذا ففي الحبكة الرئيسية عندما نرى أن نولت أصبح قادراً على أن يكون شريكاً جيداً لن نكون بحاجة لأن تكرر علينا

نفس الرسالة فيما يخص الحبكة الفرعية إذ أننا ندرك أنه سيكون شريكاً جيداً لامرأته وربما يصبح زوجاً لها.

عملية الربط

إن أهم شيء أنت بحاجة لمعرفته فيما يخص الحبكة الفرعية هو ما قلته لك تواً: إن الحبكة الفرعية ليست مجرد مجموعة أحداث تقع للشخصية خلال فترة قصيرة داخل الحبكة الرئيسية. إن للحبكة الفرعية ارتباطاً بالحبكة الرئيسية، كما هي علاقات خطوط التوافق في الأغنية مع اللحن. وإن العنصر الرابط للحبكة بالحبكة الفرعية يمكن إعادته وتكراره. مثال على ذلك في الحبكة الرئيسية لرواية (ديفيد وماكس) التي كتبتها مع زوجتي.

ديفيد يبلغ الثانية عشرة من عمره، يساعد جده في البحث عن صديق قديم كان معه في أحد المعسكرات النازية، وأثناء البحث يتعرف ديفيد على الكثير من قصص الحرب. وبذات الوقت يحاول جاهداً تطوير مهاراته في كرة السلة حيث قيل له إن قصير القامة لا يصلح للفريق، ويشكل هذا الموضوع الحبكة الفرعية في العمل.

الفكرة الرابطة في العمل هي أهوال الحرب. ومعاناة الجد تعتبر الأساس في الحبكة الرئيسية، بيما قصر قامة ديفيد ومعاناته مع فريق كرة السلة تعد الأساس في الحبكة الفرعية.

وليس على الرابط بين الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية أن يعاد إذ، يمكن أن تتناقضا. ويمكن أن تكون الحبكة الرئيسية حول رجل يخوض الحرب في بلد آخر من أجل المال بينما الحبكة الفرعية يمكن أن تصوره مهتماً بابنه الصغير ودار الحضانة التي يضعه فيها. لذا فإن العلاقة بين الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية يمكن أن تكون الخوف من المجتمع وموقف البطل إزاء كل ذلك. كما إن الربط يمكن أن يأتي بشكل حبكات متوازية تظهر بطريقتين: ففي الرئيسية يمكن أن يكون الرجل محاولاً قهر جبل لذا عليك وصف تلك المأساة بشكل خارجي مادي رؤيوي. ولكن في الفرعية قد يكون محاولاً قهر الخوف أو الشعور بالذنب أو التغلب على القرف المصاحب لضرورة تناوله ضفادع حية، وهنا يتوجب عليك كتابة ذلك بأسلوب غير مباشر باستخدام للمونولوج الداخلي والتداعي.

وإن كنت تشاهد الكوميديا التلفزيونية فإنك سترى أن كل عرض يتكون من (أ) و

(ب) وهما بمثابة حبكة رئيسية وأخرى فرعية، ومع كتابة النصوص بشكل جيد يتم الربط بين القصتين.

توصيف الحبكة الرفعية

الحبكة الفرعية هي حبكة مساعدة أو حبكة بدرجة أقل، ولكنها تبقى حبكة، لذا ومن أجل مناقشة الحبكة الفرعية فإننا بحاجة إلى التعرف على الحبكة أولاً.

فيما يلي تمرين يساعدك للتعرف على الحبكة والحبكات الفرعية وتفاعلها.

ارسمْ على الورقة خطاً عمودياً قريباً من الحافة اليسرى، ذلك الخط يمثل اليوم الأول للشخصية في قصتك (ليس حياته ولكن قصته)، بعد ذلك ارسم خطاً قريباً من الجهة اليمنى من الورقة ويمثل آخر يوم في القصة. ابدأ بوضع نقاط سوداء بين الخطوط ابتداء من اليسار إلى اليمين.

ضع نقطة سوداء تمثل اليوم الذي وجد فيه راندي زوجته جليندا مقتولة في غرفتها بالفندق. ضع نقطة أخرى سوداء تمثل المكالمة الهاتفية الغريبة التي استلمها راندي بعد يومين من طقوس الجنازة. ضع عدة نقاط حفيفة وبشكل عشوائي وهي تمثل الحلاقة الصباحية، وجبات الطعام، الفترات التي قضاها في الحمام، تغيير زيت السيارة، زيارات الطبيب حين كان راندي يحاول التغلب على أحزانه. ضع نقطة سوداء تمثل اكتشاف راندي لمؤشر يبين علاقة زوجته بمديرها هنري. ثم ضع عدداً من النقاط الخفيفة تمثل تنقله وذهابه إلى السوبر ماركت، رياضة الكلب، الذهاب إلى السينما مع صديقته موكي. ضع نقطة سوداء مع اكتشافه أن روجته لم تكن تخونه مع مديرها وأنها رفضت النقود التي عرضها عليها.

ضع عدة نقاط خفيفة للوجبات ولعب البوكر.

نقطة كبيرة سوداء للحظة التي اتهم فيها راندي هنري بقتل زوجته حيليندا. حسناً يمكننا المضي في ذلك ولكن أعتقد أنه قد توفرت العديد من النقاط التي تشكل الحبكة.

اربط النقاط السوداء ببعضها، الخط الذي يظهر هو الحبكة، أما النقاط الخفيفة فإنها الأحداث الاعتيادية في حياة الشخصية.

الحبكة إذن هي سلسلة الأحداث التي تقع في حياة الشخصية والتي تكون القصة. الحبكة ليست جميع ما يقع للشخصية ما بين أول يوم من القصة وآخر يوم فيها، إنها الأحداث المفصلية، الحبكة طريق للأحداث المؤثرة في القصه.

والآن لنلق نظرة على النقاط الخفيفة، اختر واحدة في الجانب الأيسر وضع تحتها حرف (X) وهي اللحظة التي التقى فيها راندي بماريا الجميلة على شاطىء البحر حين كان يحاول نسيان زوجته وما وقع له. ضع حرف (X) تحت الليلة التي قبّل فيها ماريا. ضع حرف (X) تحت الليلة التي نام فيها راندي مع ماريا، ثم (X) تحت الليلة التي تناولا فيها العشاء سوية وأخبرت ماريا فيها راندي بأنها سوف تتركه، لأنه شخص مأخوذ بجريمة مقتل زوجته، ثم (X) تحت المكالمة الهاتفية التي أجراها راندي مع ماريا فيما بعد وأخبرها أنه توصل إلى حل لغز مقتل زوجته وطلب إليها العودة.

اربط ما بين حرف(X). أمامك الآن حبكة فرعية، لو كان العمل رواية فإنها ستكون ضمن روايات الغموض ذات حبكة فرعية عاطفية، وهي فرعية لأنها قصة أخرى وهي:

* أحداثها تقع ضمن الفترة الزمنية التي للحبكة الرئيسية.
* لها ارتباط ما بالحبكة الرئيسية (بينما كان راندي يحاول إزاحة امرأة من حياته كان يتقبل تدريجياً دخول امرأة أخرى فيها).
* إنها لم تغير مباشرة الحبكة الرئيسية.

يمكن للحبكة الفرعية غالباً أن تؤثر على الحبكة الرئيسية بشكل غير مباشر، وعلى سبيل المثال: لأن راندي أحب ماريا وأراد أن يحيا معها حياته، فإنه لم يقدم على قتل هنري، وربما يدخل السجن، إزاء ذلك فضل أن يوجه إليه اتهاماً فقط. وذلك تأثير مباشر للحبكة الفرعية على الرئيسية. ولكن مادا لو أن ماريا كانت مؤجرة من قبل القاتل لتمثيل دور الحب على راندي؟ إذ ذاك لم تكن علاقة راندي وماريا ستعتبر حبكة فرعية وإنما جزء من الحبكة الرئيسية، لأنها وبوضوح ستكون حلقة من سلسلة ابتدأت بقتل زوجة راندي، وتلك السلسلة هي الحبكة الرئيسية.

مع ملاحظة أن الحبكة الفرعية لا تتضمن الأوقات التي قام فيها راندي بتنظيف أسنانه أو فتح جهاز التلفزيون وغيرها من الممارسات الصغيرة. إن الحبكة الفرعية ليست تجميعاً عشوائياً للأحداث، بل إنها طريق محددة للأحداث التي تروي القصة.

أسئلة عامة

ما هو العدد الأمثل للحبكات الفرعية؟

حيث أن القصة لها حبكة رئيسية واحدة، فليس هناك قيود على عدد الحبكات

الفرعية. والعديد من الروايات والقصص القصيرة ليس لها حبكات فرعية. غير أن حبكتين أو ثلاثاً فرعيات هو الشائع في الرواية الطويلة والعديد من الروايات تمت كتابتها بأكثر من ثلاث حبكات فرعية، ولكن إن كنت كاتباًجديداً استخدم أقل ما يمكن من الحبكات الفرعية كي لا تضعف العمل وتربك القارىء.

من هم أبطال الحبكة الفرعية؟

إن بطل الحبكة الرئيسية يمكن أن يكون بطلاً للفرعية أيضاً، ويمكنه أن يكون شخصية ثانوية في الحبكة الفرعية، والعكس صحيح، أي: إن الشخصية الفرعية في الحبكة الرئيسية يمكن أن تكون الشخصية الرئيسية في الحبكة الفرعية.

وفي أي حبكة فرعية لابد من تواجد شخصية واحدة على الأقل تظهر في الحبكة الرئيسية، أو على الأقل لها اتصال مع إحدى شخصيات الحبكة الرئيسية. وإذا كتبت الحبكة الفرعية وليس لأحد من شخصياتها علاقة بالحبكة الرئيسية فإنك لا تكتب في هذه الحالة حبكة فرعية، وإنما تكتب قصتين. وقد وجدت ذلك في مسودة رواية خيال علمي حيث ابتدع الكاتب عوالم في كوكبين مختلفين لا أحد فيهما يعرف الآخر، لذا فإنه بإزاحة أي من الحبكتين دون ترك أثر على الأخرى، لا يمكن القول إن تلك حبكة فرعية.

متى تبدأ بالحبكة الفرعية؟

من الشائع أن الحبكة تبدأ مبكرة في الرواية وخاصة مع بداية الفصل الثاني. ورغم أن العديد من الروايات تبدأ بالحبكة الفرعية فإن وراء ذلك سبباً جيداً. إذ إن الحبكة الرئيسية تبدأ بحادث تحفيزي شبيه بحجر الدومينو الأول الذي يرتطم بالحجر الثاني وهكذا.

وأنت تريد وضع ذلك الحدث التحفيزي في المكان الذي يكون له فيه أكبر الأثر، وغالباً ما يعني ذلك تأخيره حتى نهاية الفصل الأول أو بداية الفصل الثاني. عند ذلك يجب عليك البدء في الحبكة الفرعية. مثال: لنقلْ إن الحبكة الرئيسية تدور حول زوج يحاول الحصول على أمر المحكمة لإجهاض زوجته الحامل والفاقدة للوعي على أثر حادث مرور. إن الإجهاض سيسهم في تحسين حالتها الصحية. إن الحدث المحفز في تلك الحبكة الرئيسية هو الحادث المروري الذي أدى بالزوجة إلى فقدانها للوعي. ولكن إن بدأت بذلك فلن تحصل على الإسناد العاطفي الأقصى منه لأنها والزوج سيكونان

غريبين على القارىء إذ أنك تريد من القارىء أن يعرف ويهتم بأولئك الناس أولاً. لذا فإنك تبدأ بالحبكة الفرعية، مثلاً الزوجان وسط أحلام بناء بيتهما المنتظر، فنراهما يصممان الغرف سوية مع احتساب الدخل وتناولهما للغذاء مع المقاول.

يعود الزوج سيارة أجرة إلى مكتبه بينما تعود الزوجة إلى البيت بسيارتها، وعندها تصطدم بشجرة وتفقد الوعي. إذن فنحن هنا أمام الحبكة الرئيسية. ونستمر لنرى الزوج وسط أزمة شخصية، إذ عليه الاتفاق مع المقاول والبنك لإنجاز (بيت الأحلام) الذي يشكل بتفرعاته الحبكة الفرعية.

متى تنتهي الحبكة الفرعية؟

حين تنتهي الحبكة الرئيسية للرواية، تنتهي الرواية أو على الأقل يجب أن تنتهي. ولكن الحبكة الفرعية يمكن أن تنتهي قبل فترة طويلة من انتهاء الحبكة الرئيسية. وأكثر نهاية مرضية للقصة ذات الحبكتين الفرعيتين يمكن أن تكون شيئاً مماثلاً لما يلي: انتهاء الحبكة الفرعية الثانية ثم الحبكة الفرعية الأولى ومن ثم الحبكة الرئيسية. إن ذلك يمكن أن يكون، غير أن منطق الحبكات لا يسمح دائماً بحدوث النهايات بتلك الطريقة.

وإذا أخذنا فيلم (موت صعب) كمثال، ففي الحبكة الرئيسية تحتل مجموعة من الإرهابيين إحدى ناطحات السحاب ويبدأ بروس وليز بالدوران حول البناية في محاولة لإنهاء الحصار وتحرير الرهائن، حيث زوجته إحدى أولئك الرهائن. أما الحبكة الفرعية حول اكتشاف فريق التلفزيون لموقع وليز ومجموعة الرحال وإظهارهم على الشاشة مما يخلق حالة من التصادم بين الآباء وبين المشرف على البرنامج، لذا لا توجد طريقة لإنهاء الحبكة الفرعية قبل الانتهاء من الحبكة الرئيسية، ولغرض إنهاء الصراع يعمد وليز إلى التسلل إلى سيارة النقل وضرب المخرج المنفذ ثم العودة إلى البناية، لذا فإن الحبكة الرئيسية يجب أن تنتهي أولاً تقتل العديد من الإرهابيين، والآن وبعد الانتهاء من الحبكة الرئيسية وانحسار اهتمام المشاهدين يجب الانتهاء من الحبكة الفرعية بسرعة.

هل نرقص ؟

كما قلت فإن الحبكة الفرعية إذا كان لها تأثير كبير على الحبكة الرئيسية، وإذا استطاعت إلغاء هيمنة الحبكة الرئيسية، عندئذٍ لن تكون حبكة فرعية، بل تصبح جزءاً من الحبكة الرئيسية. وأياً كانت فإن ذلك لا يعني أن الحبكة الرئيسية والفرعية لا

تتقاطعان، إذ أنهما غالباً ما تتقاطعان، والبعض يدعون ذلك جدائل. إن ذلك النسيج المكون من الحبكة الرئيسية والفرعية يمنح الرواية توازناً وبراعة محببة وأحياناً أفكر أن الحبكة الرئيسية تراقص الفرعية، تقتربان وتبعدان عن بعضهما وتستخدمان البلاغة المناسبة محافظتين على الانسجام.

وربما حين يكون التوتر منخفضاً في الحبكة فإنك تعمد إلى زيادته في الحبكة الفرعية، وربما حين تكون الشخصية الرئيسية في الحبكة الرئيسية كئيبة فإن الشخصية الرئيسية في الحبكة الرئيسية الفرعيةتكون سعيدة، وربما تفشل الشخصية في الحبكة الرئيسية ولكنها تنجح في الفرعية ومن ذلك النجاح تتعلم كيف تنجح في الحبكة الرئيسية، لذا فهناك العديد من الاحتمالات قدر ما تتخيل.

وفي رواية (المشاركة في الحلم) فإن الشخصية الرومانسية التي تخيلتها وكتبتها باسم ماريان شيس كانت رومانسية في الحبكة الرئيسية، بينما بطلة الحبكة الفرعية كارول تريد قضاء الوقت مع شقيقتها.

ليس مستغرباً أن كارول تقابل شخصاً، وفي هذه الحالة فإن مستوى نجاحها يرتفع في الحبكة الرئيسية بينما ينخفض في الحبكة الفرعية، وحين يبدو أن السيد دبليو على وشك الزواج فإن نجاح كارول يهبط في الحبكة الرئيسية، لكنها الآن تصبح قادرة على أن تلعب (الأسكربل – الخربشة) مع أختها، بمعنى أن نجاحها ارتفع في الحبكة الفرعية. بعد ذلك تتحول لتصبح غير مفهومة ويدعو السيد دبليو كارول إلى العشاء (ارتفاع في الرئيسية) ويتوجب عليها إلغاء موعدها مع أختها (انخفاض في الفرعية).

وبالطبع ليست جميع علاقات الحبكات مثل ذلك، ولكن تتوفر للكاتب الفرصة لرسمها كما يشاء.

تزيين القصة

عند تزيين غرفة المعيشة فإننا غالباً ما نتحدث عن إزالة لون، إذ ربما تكون الأريكة ملون بني مع لمسة من الأحمر الداكن، لذا تصنع ستارة من الأحمر الداكن.

وحين يجلس الضيوف في الغرفة ربما لن يلاحظوا وجود الأحمر الداكن في الأريكة، لكنهم سوف يشعرون بالانسجام العام في الديكور.

إن نفس القاعدة يتم تطبيقها بالنسبة للحبكات الفرعية، فأنت تلتقط اللون، العنصر،

من الحبكة الرئيسية والذي يمكن تكراره في الحبكة الفرعية، وفي إحدى ورش الكتابة أعطيتت لطلابي الحبكة الرئيسية وطلبت إليهم تقديم حبكة مناسبة وفيما يلي الحبكة الرئيسية:

عاد أحد أفراد القوات المسلحة من واجب فيما وراء البحار للبحث عن ابنه الذي اختطفته امرأة.

أين الحبكة الفرعية؟

للوصول إلى ذلك لننظرْ إلى عناصر الحبكة الرئيسية:

الجيش - ربما تكون الحبكة الفرعية تتعلق بالجيش والطاعة العمياء التي فيه.

البحث - ربما أثناء بحثه عن ابنه في الحبكة الرئيسية فإنه يكون في الحبكة الفرعية باحثاً عن أجوبة لأسئلة تتعلق بماضي حياته.

الدين - ربما في الحبكة الفرعية يعود إلى الكنيسة في محاولة للوصول إلى الإيمان الذي فقده سنوات عديدة. شيء آخر، إن لم تكن واثقاً في كيفية إنهاء الحبكة الفرعية عد إلى الفقرة الأولى من تلك الحبكة الفرعية، وغالباً ستجد الحل هناك إذ ستجد قطعاً شيئاً تستطيع ترجيع صداه ربما من خلال الإعادة والتكرار. وتذكّره أنك عندما تكتب حبكة فرعية فإن البراعة التي تظهر والإضاءة التي تبدو من شأنها تقوية وتعزيز الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية واللتين تعملان سوية كشركاء.

شكّل واشحذ قصتك

نجاح قصتك يعتمد على ثلاثة مفاتيح، وهنا نتعرف على هذه العناصر، أشحذها وأجعلها كحد الموس، وائم بينها كي تصبح قصتك أكثر مضاء

ميشيل بوجيجا

جميعنا لدينا الخبرة في عدم الرضا عن قصة ما دون معرفة السبب. وقد تكون الجمل انسيابية، الشخوص حادة، الصراع واضح، ولكن وبالاصطلاحات الشائعة فإن القصة غير ناجحة. إن ذلك المصطلح الغامض لا يساعدنا حين نجاهد لتطوير عملنا. فإن كنت تعرف ما تبحث عنه، وإن كنت تستطيع عزل العناصر الثلاثة التالية وشحذ كل منها وتشكيله حتى يتواءم مع العنصرين الآخرين فإن قصصك ستصبح أكثر قوة. والعناصر الثلاثة هي:

- الشخوص، الراوي.
- الرأي، الموقف الذي تنطلق منه القصة (وهنا اختلاف عن الشخوص وسنتحدث عن ذلك فيما بعد).
- القرار، والذي يمكن أن يكون حقيقياً قوياً أو موحياً.

إن هذه العناصر الثلاثة موجودة في كل قصة، وسواء كانت ناجحة أم لا ، ولكن كيف يتم التعامل معها، وكيف تنسجم مع بعضها؟ إنه السؤال الأكثر أهمية من مجرد حضورها. فإن كنت تعرف كيف تستخدم وتوائم بين هذه العناصر فلن تطور قصصك فحسب، ولكن ستجعل قصصك الجيدة أفضل. ولننظر الآن إلى هذه العناصر.

الشخوص، الراوي

القصة جزء من التراث الشفاهي، وعلى ضوء نار الجحيم ونار الشموع، كل ما يريد

أن يسمع قصة جيدة، إننا نريد شيئاً آخر: الراوي الجيد الذي يشدنا، شخص ما بشخصية متميزة، يعتمد على الذات، ذلك هو الشخص - الصوت الذي نسمعه من خلال الصفحات.

قبل أن تبدأ الكتابة عليك أن تبتكر شخصاً. فكل قصة وكل موقف يستدعيان شخصاً جديداً. فالصوت الساخر في قصة الحيرة، قد لا يصلح لقصة حب. وإن الصوت الدافىء الذي كان موفقاً في قصة الحب قد يسقط في قصة بوليسية. عليك أن تجعل الصوت متناسباً مع موضوع القصة، وإلا فإن الفشل سيحيق بها.

هذه الأصوات مثل النصيحة البسيطة، وهي كذلك. فغالباً ما يهمل الكتّاب العناصر الأساسية للرواية، ويقضون ساعات لتفصيل الحبكات دون التفكير ثانية بالصوت. إنه خطأ مميت: فالعديد من النصوص تحتاج إلى إعادة كتابة من البداية إلى النهاية لأن الكاتب يختار الراوي الخطأ. وأفضل راو هو من يقدم الرواية ويلتزم بالموضع. وليس بالضرورة أن يكون صوتك مثل صوت ستيفن كنج في رواية (الإشراق) حين يطلب من زوجته على منضدة العشاء أن تناوله الملح، غير أن صوته في قصة الرعب يمتلك شخصية مطاردة تتناسب والموضع. إن الصوت الذي تستخدمه على منضدة الطعام، أو الآلة الطابعة، يجب ألا يكون مثل الصوت المستخدم في رواية أخرى.

فالصوت يختلف من قصة لأخرى، معتمداً على الحبكة، الحيز الأدبي، أو الوضع، وبرغم ذلك فعندما تبدأ قصتك بشخص محدد عليك أن تكبح بدايته ونهايته، مثل الذي يتحدث لمجموعة من الناس في غرفة.

وكي تجد ذلك الراوي أسأل نفسك عن الشخص الذي سيشعر بالراحة إزاء قصتك. تخيلْ ذلك الراوي يشترك بقصته مع قراء مجلة. وفي الحقيقة ليكنْ هدفك المستمعين، وطوّرْالصوت ليصبح تنويرياً ومثيراً ومرعباً للقراء.

يتوجب على راويك أن يحوز على سمات خاصة. ويجب أن تكون قادراً على وصف الصوت الذي يسمعه القراء على الصفحات. ربما ترغب أن يكون راويك مستبطناً إن كنت تكتب قطعة موحية. أو تريده ساخراً إن كنت تكتب هجاء ، وعلى سبيل المثال فإني استخدمت هذا الغلاف، كصوت ذكي في قصة عن مراسل حربي في فيتنام:

أنت تعرفني ولا تعرفني، إذ لم تتعرف علي في الشارع، رغم أني استوقفتك هناك، خارج مقهى ربما في دي مونيس في صباح كبقية الصباحات، وضعت غليونك في

فمك ووقفت أمام المسجل مسمّراً: أولادنا يقصفون الأطفال الآن بدلاً من الفيتكونغ، ألا تستطيع وضعي بدلاً منهم؟ حاولْ ذلك: لإنقاذ القرية إذ كان علينا أن ندمرها.

وفي قصة أخرى تدور في صف للدراسة، استخدمت هذا الصوت العالي الآمر:

– كانوا جميعاً برمتهم يخافونه رغم أنهم معجبون بدخول حصته لأنهم كانوا يريدون تعلم شيء ما ويشعر هو بالالتزام كي ينورهم قبل أن يترك أوكلاهوما الشمالية، كان متعباً، ولكنه كان متوقداً، واثقاً من تقنيته حتى أنه دخل في أحد الأيام محاضرة في قسم الصحافة لتدريس المقابلات بوجه جامد.

راقبْ ما الذي يحصل حين نحول الراوي ونقص نفس القصص باستخدام الصوت رفيع الثقافة لمراسل حربي:

– ربما تعرفني من خلال أعمال بصفتي مراسلاً أجنبياً وغم ندرة نشر صوري مع الموضوعات التي أكتبها من فيتنام. رغم ذلك فإني واحد من الذين أوقفوا الأمريكيين حينما نقلت ما قاله عقيد عن نهاية الحرب ومن أجل إنقاذ قرية كان علينا تدميرها.

– آه، الصف خائف ولكن دلك ما كان يحبه الصف.

لماذ هم حريصون على حضور محاضرته؟ لم يكن يعرف ذلك.

قد يفكرون أن الأستاذ الجيد يجب أن يكون صارماً. كانوا يريدون أن يتعلموا منه شيئاً ما.

حين يقدم الراوي الضخم قصة شهود عيان لمراسل حربي فإنه يكسر جمود التراجيديا، ولكن هل يتوجب على الراوي معرفة ما يدور في الجامعة؟

ما لم يكن راويك ملماً بالموضوع الذي يتحدث عنه فإن محاولاتك الكتابية ستكون دون فائدة.

الرأي:

بعد إنشائك للراوي عليك أن تقرر الموقف والرأي الأفضل لقصتك – بمعنى من أي شخصية تبدأ القصة. إذ أن ذلك الشخص سوف يصبح شخصيتك الرئيسية. فالراوي والشخصية الرئيسية يجب أن يكونا بمثابة جهاز التعليق. ولكن ما لم تكن نكتب بصيغة الشخص الأول فليس عليك أن تكون متماثلاً.

في مثالي الأول عن قصة البروفسور فإن الراوي غير ظاهر، وهو لبس البروفيسور

نفسه. وهناك اختلاف: فالقصة تلمح إلى أن البروفيسور قد يكون منهكاً، غير أن الرواي لا يتحدث بصوت متعب. يتحول الراوي ليصبح «شخصية» إضافية. ويمكنك أن توازن الراوي مقابل الراوي لغرض إحداث التأثير فعلى سبيل المثال، في القصة المروية على لسان الشخص الثالث، عليك استخدام الراوي الشرير كي يروي قصة الحب على لسان البطلة. ومثل هذه القصة قد تنطلق بالقتل أو الخديعة. إن الراوي قد يؤذن بمزاج مناسب، غير أن الشخصية قد لا تكون معنية بذلك بقدر كبير، أو قد تستخدم صوتاً ساذجاً لشرح وتبيان الجريمة عبر عيون البطل الأخرق الذي يعتقد بأنه جيمس بوند، غير أن براعته تقود إلى المفتاح لحل اللغز. وبالطبع، إن كنت كاتباً فستجد أن الراوي والشخصية الرئيسية متماثلان في الرواية التي يقدمها الراوي لشخص أول (كقصة مراسل الحرب)، ويجب أن يتطابقا بدقة. وجميع الصفات التي منحتها للراوي تنطبق على الشخصية الرئيسية أيضاً.

وبجانب تأكدك من أن رأي الشخصية والراوي يشطان سوية يجب أن تهتم باختيار رأي الشخصية بدقة كبيرة، فالشخصية ذات وجهة نظر غير الاعتيادية أو التي تتنير يكون لها تأثير على القصة.

إننا غالباً ما نحاول اختيار الشخصية الأكثر تناسباً - تلك التي نشعر معها بالألفة - كي نقص قصصا من خلالها أكثر من التفكير باختيار الشخصية الأقوى.

في إحدى قصصي «التنين الصغير»، كان علي أن أختار بين ثلاث شخصيات، فكانت هناك لنج، المترجمة السابقة في حرب فيتنام والتي استقرت في أوكلاهوما، ثم ستيف الشاب الجريح الذي كان يدعوها إلى موعد في سوق لـ حيث كانت تشتري أسماكاً استوائية، ثم كيمبر مدير المخزن الذي يكره النساء وخاصة الآسيويات.

لقد كنت مرتاحاً لشخصية ستيف وكان يمكن أن أعتمد عليه لسرد القصة من وجهة نظره. وكانت ستكون قصة أخرى عن شاب أمريكي يواجه سيدة شرقية غريبة الطرار بالنسبة إليه. كانت القصة ستسقط لأنني اخترت الرأي الخطأ.

لنج امرأة غريبة ذات خبرات كبيرة، ويمكن أن تكون الأكثر صعوبة للتآلف. لكنها كانت الأفضل من حيث الرأي. وتفسيرها لقصة الحب الفاشل يمكن أن يكون متكاملاً.

وفيما يلي هذا المشهد من وجهة نظر لنج:

- انحنى ستيف عبر المنضدة ونظر في عينيها، إيماءة أمسكت بها وكأنه يراودها عن نفسها، سألها: أين تعلمت الانكليزية بهذه الجودة؟

قالت، كي مارت. ورفت برموشها، لم تشأ مناقشة عمل السفارة. تلك الحياة المعلقة على اسم أو فعل.

كان يمكنها أن تجد أي إصطلاح يريده الضابط، لإعادة صياغة فقرة لتبرير التصرف.

قالت: أنت فعلت ذلك مع الانكليزي كي مارت.

ولنر كيف سيكون نفس المشهد من وجهة نظر ستيف:

- انحنى ستيف عبر المنضدة ونظر في عينيها، كانتا سوداوين، غريبتين، تخيل نفسه في بلدها. غير أن صوتها جميل دون لكنة، كأن المرأة ولدت بشارع في كنساس فكيف يمكن أن يكون ذلك؟ سألها: أين تعلمت أن تتحدثي الانكليزية بهذه الجودة ؟

قالت، كي مارت، وأسبلت جفنيها. كي مارت.

إن الطريقة الوحيدة لتنويع لنج يمكن أن تنبثق من القصة المروية من وجهة نظر ستيف، ويمكن أن تكون عبر الحوار. والخطورة تكمن في قيام الكاتب بفرض الحوار على الرواية حيث يصبح ذلك وصفة للفشل.

لكي تجد رأي شخصيتك اسأل نفسك عمن سيخسر أو يربح أكثر من أحداث قصتك. تحولْ من وجهة نظر إلى أخرى ثم عد ثانية إلى رأي الشخصية الأولى، وسوف تكتشف أين يكمن الخطأ الذي قد يكون الكاتب وقع فيه في منتصف القصة.

لو كنت رويت القصة من وجهة نظر ستيف لكان علي محاولة الانتقال إلى وجهة نظر لنج لتصوير خلفية المعلومة المتعلقة بتعلمها للإنكليزية، غير أن القارىء يفقد التفاعل العاطفي مع الشخصية الرئيسية ويتوزع بين رأيين: من هو البطل أو البطلة؟ وأين تكمن أحداث القصة؟ ما هذا الذي يحدث، وهكذا تتداعى محاولاتك وأنت تحاول معرفة ذلك.

القرار:

يمكن أن تنتهي القصص بنهايات مفتوحة أو مغلقة. والنهاية المفتوحة موحية، تترك القراء يحسون بالبيئة أو الحالة. وتبقى الكلمات مع القارىء وترن في الذهن. أما النهاية المغلقة فقاطعة.

تأتي النهايات الفضفاضة مترابطة، حيث ترضي الكلمات الأخيرة القراء، وتثير فضولهم- والنموذج على ذلك قصة (او هنري) في جملتها الأخيرة، وفي بعض الأحيان. تكون الكلمة الأخيرة بمثابة السدادة للقصة.

ولكن أي الأنواع هو الأفضل لك؟ قبل أن تجيب على ذلك عليك ملاحظة راويك والشخصية الرئيسية. وكل حالة تختلف عن سواها. على سبيل المثال فإن الراوي الضمني الذي يسرد قصة لنج قد لا يقترب من الأشياء برشاقة، كما أن لنج نفسها بماضيها المتنوع قد تبدو غير راغبة في الكشف عن جميع مشاعرها. لهذا السبب فإن النهاية المفتوحة قد تناسب العنصرين الأخيرين أكثر. وفي قصتين عن العلاقة المتميزة والحساسة لصبي مهاجر مع عمته الراهبة الكاثوليكية، كان عليّ أن أقرر أي النهايتين أختار. وقد قمت بسرد القصتين من وجهة نظر الصبي، الأولى في عمر أحد عشر عاماً، والثانية في عمر ثمانية عشر عاماً. ولكنني استخدمت أصواتاً مختلفة لسرد كل قصة، في الأولى صوت ساذج وفي الثانية صوت مستبطن يتناسب ونضوج الصبي.

احتاجت القصة الأولى نهاية مفتوحة، فقد عرفت الطفل والراوي الذي يروي قصته التي كانت سادجة جداً لفهم الثيمة الواضحة، لذا كان علي أن أوحي بشيء يمكن للصبي أن يختبره دون أن يفهمه، شيء يرن في ذهن القارئ. وفي نهاية القصة يتوجب على الصبي البقاء مع عمته أو عمه، إنه موقف اختيار:

- أمسك بي عمي من ذراعي كما يمسك الشرطي بالسجين، وبدأ يسحبني بعيداً. حين نادت عمتي لونا قائلةً: دع الصبي يختار.

توقف، استدار وأطلقني، لم يكن هناك سوى وقت قصير قبل أن يستدعيني أبي في أمريكا. غير أن قرار البقاء مع أي منهما كان أشبه بمعركة. ركضت نحو عمتي التي فتحت ذراعيها واسعتين لتحتضنني.

لقد كان عام 1963 والعالم الذي ينتظرني يحكمه رئيس قوي، كانت الشمس مشعة على المساء، مثل برتقالة كبيرة على وشك الانفجار.

إن النهاية تخبر القارئ بأن الصبي قد اختار عمته ولكنها لا تخبره لماذا. إن ذلك وحده لا يجعل منها نهاية مفتوحة حيث أن ذلك التصرف عبارة عن رغبات مسورة. والجملة الأخيرة توحي بالكثير. فالمهاجر الصغير على وشك أن يترك جزيرته التي تعج بالمشكلات ليصل إلى بلد تم اغتيال رئيسه. الصورة المتضخمة لبرتقالة على وشك الانفجار.

والقصة الثانية تم التقاطها عام 1969 خلال الحراك الاجتماعي لذلك العصر. من وصل لأمريكا؟ العمة، باحثة عن حب الصبي، يقوم الكاهن بتحذيرها من ا الكنسي إن لم تغير أسلوبها الراديكالي. وفي غمرة اعتراض تصبغ رداءها الكهنوتي برتقالي فاقع، ويلتحم الصبي والعمة ويتعلم كل منهما من الآخر، ثم تقرر العو الجزيرة:

– انحنت والتقطت شيئاً، كان غطاء الرأس ذا اللون البرتقالي، نظرت إليه ؛ مسدت القماش المجعد الذي يشابه إلى حد كبير شخصيتها. ثم أعطته لي وقالت تعني بلغتنا الحب أو شيئاً يشبه ذلك. لم تكن تشير إلي وحتى لو فعلت لم أكن أ. فقد تحركت السيارة، حملت غطاء الرأس ولم أكن أعرف مادا أصابني في أمريكا. علي أن أحفظ ذلك الغطاء كجزء منها.

إن الشخصية الرئيسية مستثارة بالراوي المستبطن، وهو قادر على شرح مشاعر نهاية مغلقة تشمل رمز عمته. وذلك كان هو الهدف، وقد أنجزت ذلك جزئياً من الراوي هادىء الصوت ومن وجهة نظره، وقد منحني ذلك فرصة للابتعاد مساف الشخوص وساعدني في التحكم بالصوت والشخصية الرئيسية.

النهاية الحقة:

تذكَّر أن عليك تدقيق كل عنصر مقابل العناصر الأخرى. واختيار أفضل وج النظر ليس كافياً، إذا كان الراوي أو النهاية خرقاء إذ أن القصة سوف تفشل.

لقد وضعت أدناه مجموعة أسئلة يمكن أن تساعد على شحذ القصة التي تَ واختيار النهاية المناسبة والافتتاح.

إن عليك أن ترى العالم بعين راوي قصتك كي تنقل الثيمة والحبكة إلى القارىء.

الراوي:

- هل أقوم بابتكار الراوي أم أنني ببساطة أروي القصة بصوتي الاعتيادي اليو
- أي الصفات التي تصف صوت راوي قصتي هي الأفضل؟
- هل تتناسب هذه الصفات مع مضمون القصة ؟
- هل يتفهم الراوي الموضوع وهو مرتاح للصياغة؟

الرأي:

- أي الشخصيات يمكنها أن تروي القصة ببراعة أكبر ؟
- هل تم اختيار شخصية الراوي لأنني ببساطة أشعر بتقارب معه ؟
- هل صوت الشخص الأول للقصة متناسب مع الشخص الرئيسية ؟
- هل أتمكن من تطوير الحبكة أو الثيمة من خلال شخصيتي الرئيسية دون معرفة تفكير الشخوص الأخرى أو رؤية الأحداث عبر عيون أخرى ؟

القرار:

- أي نوع من النهايات تلائم الشخصية الرئيسية؟
- هل راويتي قادر على تحقيق تلك النهاية ؟
- هل يستطيع الراوي تكوين رأي عن الحقائق حول النهاية المقفلة أم أنه بطبيعته دفعنا نحو النهاية المفتوحة ؟
- لو كنت أقرأ قصتي هذه في مجلة هل سأشعر بشيء إزاء النهاية المفتوحة أم سأرضى بالنهاية المغلقة؟

ابتداع الخطوات الخمس الإبداعية

بيتر ليزشاك

كان صديقي ديك بطلاً عالمياً في الهوكي، وقد نال زمالة دراسية في نوتردام، ولعب مع الفريق القومي الأمريكي في أوروبا. واستهواه النثر ونظراً لكوني أحرق ولست بطلاً أو لاعباً عالمياً تساءلت: ما هو شعوره ليكون بتلك الجودة في اللعب؟

لقد كشف ديك أنه خلال بعض الألعاب حين يكون خارجاً أو مستديراً ليدخل، كان يشاهد القرص المطاطي بالحركة البطيئة. ولم يكن يتنبأ حتى يمتد مضربه ليطال قطعة المطاط. ولكن حين يفعل لم يكن أحد قادراً على صد ضربته.

ما علاقة كل ذلك بالإبداع؟ تأملْ ما يلي:

عالم النفس التحليلي / والكاتب / رولوماي على معرفة بباحث في علم الصيدلة كان بصدد البحث عن تركيبة منذ فترة طويلة. يقول ماي: « في ليلة.. كان يحلم بتلك الصيغة التي يعمل على إنجازها وتراءت له. نهض وراح في الظلام يكتب على قطعة من ورق الكلينكس، لكنه في اليوم التالي لم يتمكن من قراءة خطه. ولعدة ليال ركز انتباهه على الحلم قبل أن ينام، وفجأة حلم بها ثانية، ونهض ليكتبها بوضوح وساء على تلك الصيغة نال جائزة نوبل».

ولكن لا ديك ولا الصيدلي أنعم الله عليهما بعطايا رؤيا خاصة أو فطنة. لقد رأى ديك قطعة المطاط تطير بحركة بطيئة، لأن قطع المطاط تتطاير أمام وجهه لمدة 15 عاماً، كما أنه عمل بجهد لصد تلك القطع.

والصيدلي حلم بالصيغة لأنه منغمس في العلوم طوال حياته، وهو مأخوذ بتلك المشكلات الخاصة منذ زمن طويل. ويمكننا تحقيق نفس النتائج في كتاباتنا - بمواجهة اللحظات حين تبدو كل كلمة صحيحة والأفكار دون نهاية، فيما لو أخذنا ديك والصيدلي مثالاً لنا وعملنا على خلق الظروف المناسبة، إذ لا يمكن انتظار قدوم الإلهام

عليك بإغرائه للقدوم ثم تتمكن منه. وفيما يلي المفاتيح الخمسة التي تساعدك على تحريض الإبداع:

التركيز:

لا شك أنك شاهدت نموذج الكاتب المقولب في التلفزيون وفي السيما. ذلك المسكين المنكب على آلة الكتابة: يدخن كثيراًمع جرعات من المسكرات محاولاً الحصول على البديل للحالة الذهنية. وهي حالة التيقظ، رغم أن المبدع ليس ذا ذهن بليد فهو مراقب دؤوب صياد للمعلومة، مدرك، حالم.

ولا شك أنك سمعت بالتوتر الإبداعي؟ وذلك له علاقة بالتوتر المدرك. لذا فإن الذهن المبدع لا يسترخي ولا يهدأ. وربما يكون تأملياً ولكن ليس متراخياً. إن الحالة الابتكارية الحقيقية للذهن تدخل في الوعي المستوى الذي ترغب في الحصول عليه، إن كنت تقود سيارة في شارع ثلجي وتضغط على المكابح باتجاه طريق خال من الحافلات. إن منهجي في التركيز سهل: فإنني بصفتي صحافي غير متفرغ يعتمد على الكتابة لكسب دخله وإنني أركز على الحقيقة. إنني إذا لم أكتب (ذلك تركيز) فلن أدفع الفواتير. وإنني أتذكر بقلق الفواتير المستحقة عليّ والإنذارات بقطع الكهرباء، والهاتف، وبالطبع لن آكل طوال الشهر سوى الفاصوليا والبطاطا.

وإن لم يكن ذلك مثيراً لك، فانتبه إلى الخيارات الأخرى (أو الجانب الآخر من العمل) بعض الكتاب يدفعون نحو ذلك - وينكفئون على الطابعة حاجة منهم لنشر رسالة. وآخرون يصيغون في اللغة.

وأياً يكون تركيز انتباهك على الكتابة وحصره فيها باعتبارها القادرة على شحذ التركيز، فمارس نمط الكتابة بالتفكير في أهمية السبب الرئيسي الذي تكتب من أجله. التركيز مفتاح الإبداع، والعناصر الأربعة التالية تساعد في فتح أبواب الاهتمام الإبداعي.

الشكل:

كتب دبليو. هـ - اودن قائلاً: « الشعراء يتزوجون اللغة، ومن هذا التزاوج تولد القصيدة ».

ويقصد بتلك المقولة أنك لا تستخدم اللغة، في الواقع هي التي تستخدمك. على

سبيل المثال، في أحد الصباحات المشرقة حين لا يكون لديّ ما أفعله سوى الكتابة، والحالة الإبداعية مشتتة وبعيدة عن التناول، أقوم بلعبة الكلمات. أغلق عيني ثم أفتح القاموس عشوائياً وأختار كلمات أخرى وهكذا، شريطة أن يكون للقصيدة معنى. إن هذا التمرين دون شك لا يخلق شعراً عظيماً ولكنه ذو تأثير على شحذ الذهن. وغالباً ما أستمتع بذلك الارتباط بين الكلمات والأفكار أثناء صنعي لهذا الشكل.

ذلك التحديد إنما هو تحد للذهن وضغط على الخلق. لنقلْ إنني أرغب في التعبير عن الحب.

أستطيع أن أكتب فكرة ولكن محاولتي ستكون أفضل لو كتبت قصيدة حب. وحالما أقرر كتابة القصيدة سأكون محاصراً بالعروض والوزن. وخلال إجراءات قولبة مشاعري في هذا الشكل فسأنتهي إلى تطوير سبل لم تنبثق من ملاحظة بسيطة غير مطلوبة.

لقد سمعنا جميعاً هذه المقولة (يمكنك أن تفعل أي شيء أو تكون أي شيء إذا عملت بجد). لكن في الواقع لم يكن أمامي من شيء أعمله سوى القفز من على المرتفع، ولو كنت فعلت ذلك لمت. إذن هناك حدود. لقد عمل البشر مما هو متوفر وضمن حدودهم واخترعوا الطائرة وسفينة الفضاء وقد يصنعون السفن النجمية.

بالقدر الذي تقوم به بتحديد ذاتك بمقدار ما تجعل نفسك حراً. وبالتجربة مع الشكل، إذا كنت مرتبطاً بقطعة نثرية، حاولْ أن تعبر عن نفس الأفكار بالوزن العروضي.

إحتفظْ بدفتر يوميات ولكن قدّمْها بأشكال متعددة، أسئلة وأجوبة، قاموس أو سلسلة من الخماسيات الفكاهية. أكتبْ عن شخصية مصوراً زوجك من وجهة نظر كلبكم أو السمكة التي لديكم في الحوض، حاولْ أن تحصل على نوع من المتعة.

إن معظم ألعاب الكلمات التجريبية هذه لن يكتب لها النشر، لكنني أضمن لك أنها ستولد أفكاراً وصوراً وبديهيات. وقد قام أحد الباحثين في العملية الإبداعية بتجربة غريبة، إذ وضع كرسياً وطاولة عليها صحون مليئة بالحلوى وطلب من الطلاب التركيز في موضوع إبداعي. إن ما أراد الأستاذ الوصول إليه يتعلق بتحويل التركيز عن الموضوع في حال وجود عائق ما وهو في التجربة صحون الحلوى.

العزلة:

في عالم الاتصالات هذا حيث المعلومات تنهال قوية من جهات العالم الأربع علينا

ونحسم بين فترة وأخرى تدقيق المعلومات التي اخترناها.

وفي مقابلة تلفزيونية قبل عدة سنوات طرح سؤال على كاتب لامع:

(كيف تسنى لك أن تقدم جميع هذه الأعمال الناجحة؟)

أجاب قائلاً:

(بمقدار ما تختزن في الذهن من معلومات بمقدار ما تستطيع استرجاعها).

هذه حقيقة ولكن عندما تسترجع تلك المعلومات عليك معرفة ماهيتها وأن توظفها بالشكل الأسلم، وخير طريقة لذلك ممارسة العزلة.

إن العزلة التي أقصدها لا تتضمن العيش في كوخ بعابة، إنها بيساطة تحديد مكان ومواعيد ثابتة للكتابة.

ما عليك سوى أن تحدد المكان والوقت كي تمارس الكتابة. بمعنى أنك بذلك تنشيء حافز الاستجابة للذهاب إلى هناك والبدء بالعمل. فعندما تكون في ذلك المكان في تمام الساعة 8 صباحاً فإن الرسالة الموجهة إلى دماغك تتضمن «حان الوقت للكتابة». ويجب أن يكون المكان مريحاً ومناسباً تتوفر فيه جميع الأدوات والمراجع ومعزولاً بما فيه الكفاية ليوفر لك الحرية، وتكون بمنأى عن التدخلات. وتوفر العزلة حالة من طفو الأفكار الجيدة منها والسيئة. ولكن المهم أن لا تكون عزلة عن المجتمع خاصة إن كنت كاتباً يعتاش من قلمه. لذا حاول أن تكون مرتبطاً بأحداث مجتمعك وما يدور حولك. وقد كتب اودن مرة (الكتاب الجيد ليس ما نقرأه ولكنه الذي يقرأنا) وتذكر أنك بابتعادك عن المجتمع برهة فإنك ترتبط بالإنسانية.

الصبر:

الحكمة الإبداعية تكمن في القدرة على إنتاج أعمال جيدة، وهذه لا تتأتى إلا عبر التجربة من خلال الزمن والنضج وتراكم المعلومات. فأنا لم أبع روايتي الأولى إلا بعد أن بلغت الثانية والثلاثين، وليس ذلك بعمر متقدم، غير أنني كنت قد بدأت الكتابة منذ أن كنت في الثانوية العامة. ولو تخليت عنها بسبب عدم الصبر فلم يكن ليتسنى لي أن أنشر روايتي.

لا توجد تقنية محددة لتكثيف الصبر عدا التعليم فتذكر ذلك، تعلّم وتذكّر، في عام 1974 نشر روبرت بريسج روايته (زمن وفن صيانة الدراجة النارية) وهي عمل مذهل،

وسرعان ما تصدرت قائمة أفضل المبيعات وأصبحت واحدة من أهم روايات هذا العقد. وقد كنت دائماً أعود إليها خاصة بعد أن علمت أن النص قد رفض 125 مرة خلال ست سنوات. إن بريسج نموذج حياً للصبر، والسؤال هو كيف استطاع بريسج أن يتقبل كل هذا الرفض؟

إنه ببساطة يمثل تعاملاً حرفياً مع الصبر.

الثقة:

إنْ كان لديك هدف معقول ضمن ما يمكن الوصول إليه، فإن الثقة تلعب دوراً هاماً. ولعل من السهل القول: نعم لدي ثقة، ولكن من أين تتأتى لك؟ إنها تأتي من عاملين:

• تستطيع أن تكتب، بعد أن تكون متعلماً. ولعل الفرق الرئيسي بين الكتابة الرديئة والجيدة هو الممارسة. وتستطيع أن تطور كتابتك من خلال الممارسة. فمبقدار ما تنشر تستطيع أن تكتب بشكل جيد شريطة أن تجتهد فيما تكتب.

• لديك القوة لأن تدمر ما أنجزته. فقد انخرطت مرة في دورة تصوير وكان أول ما قاله المدرس (أفضل صديق لك هو صندوق القمامة. إذ لا تتردد أبداً في مد إصبعك إلى شريحة أو مخلفات نسخة) ولا أحد يستطيع أن يرى ما تكتبه إلا بعد أن تكون مقتنعاً به. وتتصاعد الثقة من إدراكك لمدى سيطرتك، وبمقدار ما تكون قاسياً على عملك بمقدار ما يكون النقد الذي يوجه إلى عملك من الآخرين أقل. وبمقدار ما تكون أكثر تقبلاً للنقد بمقدار ما تتزايد ثقتك فيما تكتب. إنها أجزاء تكمل كل منها الأخرى.

عندما تقدم عملك إلى القراء تتوقع الحكم منهم عليه. ومن الصعب التمييز بين ذواتنا وإبداعاتنا. ولتكثيف الشجاعة في ذاتك عليك بتذكير نفسك دائماً أنك إذا أخرجت النص فربما ينشر وربما لا ينشر. ولكنك إن لم تخرجه فلن ينشر أبداً.

منذ عدة سنوات قررت أن أكتب 200 مقالاً. وفي ديسمبر من ذلك العام كنت قد كتبت 199 مقالاً وجاهدت قبل نهاية العام لإكمال العدد الذي ألزمت نفسي بإنجازه.

علينا أن نتذكر ما قاله الشاعر: جيمس لويل (إن سكين قص الحشائش لا تجد صعوبة إلا أمام أشجار البلوط).

لماذا؟

نانسي كريس

إذا نسيت الإجابة على السؤال فعليك أن تنسى القراء

في لحظة الكتابة قد يصاب الكاتب بجهل مثير للدهشة، فقد يكون عارفاً بداية قصته دون أن يعرف نهايتها، وربما يكون عارفاً البداية والنهاية دون أن يعرف ما بينهما (أو كما يقول ايس سندروم: كيف لي أن أعرف ما سيكون عليه الوضع وأنا أنتقل من أرض صلبة إلى أخرى صلبة مروراً بتلك الظلمة والتأوهات والمكان الخالي؟)، أو ربما يكون ملماً بإجمالي الحبكة مسرعاً في التفاصيل التي تشكل خلفية الشخوص (هل يتوجب على تلك الشخصية أن تتزوج أو تستقر؟ أيكون ذلك أفضل لو كان المناخ إستوائياً). أو السياق (مادا لو سرقت الأخت العقد قبل الجريمة لا بعدها؟).

هناك سؤال واحد يتوجب على الكاتب أن يكون قادراً للإجابة عليه، وبخلافه لن يكتب للقصة النجاح بغضّ النظر عن الأشياء الأحرى، وليس الكاتب وحده هو من يجب أن يستمر قادراً على الإجابة عليه على مدى القصة. ولا يجب أن يكون الجواب في أي مرحلة ضعيفاً أو متذبذباً.

وفي الحقيقة، أستطيع القول إن قدرتك في الإجابة على السؤال تقرر مدى نجاح وفشل القصة أكثر من أي عامل آخر منفرد، والسؤال هو:

« لماذا يفعل أولئك الناس ما يفعلونه؟»

انظرْ إلى ذلك السؤال ثانية، إنه ببساطة سؤال مضلل، ولكن بدون جواب جيد فإن قصتك سوف تركن، حيث يفقد القارىء اهتمامه إن كانت الشخصيات تتصرف اعتباطاً أو لأسباب غير مقنعة، أو -- وهو الأسوأ من دلك - لأسباب تبدو مقحمة من قبل الكاتب بغرض إنهاء الحبكة بدلاً مما يفرضه الموقف الواقعي، وكل قصة تفترض وجود عقد أساسي بين القارىء والكاتب ينص على:

« قدّمْ لي عالماً يستطيع إقناعي أثناء قراءة القصة ». وتعتبر الشخوص جزءاً رئيسياً من ذلك العالم الخيالي (فمن ذا الذي يريد قراءة قصة لا تضم أحداً؟)، فإن كانت دوافع الشخوص لا يمكن تصديقها فكيف يمكن تصديق ما تبقى من العمل؟ من ناحية أخرى فإن إبقاء السيطرة على دوافع شخصياتك ينمي الشخصية تلقائياً، كذلك الحبكة والتوتر وبقية عناصر القصة.

وفي ما يلي دليل عمل ذلك:

قوة الدوافع:

من يقرأ الصحيفة اليومية يعلم بأن البشر قادرون على فعل أي شيء، وأن للبشر أسباباً في جمعهم لبعض أصناف الملابس الداخلية، ترك ثروات لقططهم، الإقدام على استخدام الفؤوس في جرائم القتل، المخاطرة بحياتهم من أجل غرباء، الانزلاق من فوق شلالات نياغرا في برميل، وفي الأعمال القصصية والروائية (الواقعية) فإن الموضوع يجيب على سؤال الكاتب والقارىء: لماذا فعلت ما فعلت؟ إذ أن المصداقية ليست موضوعاً ولكنها شيء وقع وحصل.

وفي الأعمال الخيالية، وهي تعريفاً التي لم تحصل، لا تثير جميع الأحداث اهتمام القارىء بشكل متساوٍ. وعلى الكاتب النظر إلى دوافع الشخصية ليس باشتراطات الشخصية ذاتها (إنها غاضبة، إنها تحب، إنها مجنونة) ولكن باشتراطات القراء، إذ أن فهم القارىء مفتاح للتعرف إلى مصداقية الشخصية، ومن هنا يمكن القول إن هناك ثلاثة أنواع من الدوافع الأساسية الأولى، الدوافع التي يسهل فهمها من قبل القارىء، إذ أنه سيشعر بنفس الشعور لو كان في تلك الحالة. وعليك أيها الكاتب ألا تجهد نفسك في العمل في هذا الدافع، فالقراء يفهمون فوراً لماذا تخاطر أم بحياتها لحماية طفلها، ولماذا يتوجب على المخبر أن يجتهد في حل عقدة الجريمة، أو لماذا لن تحضر امرأة خسرت خطيبها لصالح أختها لحفل زواجها؟ وما عليك سوى تأكيد ذلك باختصار من خلال حركة الشخصية التي تتبع نمطاً اعتيادياً: أظهر أن المرأة تحب طفلها وأن المخبر واع لقضيته وأن الأخت المخدوعة تشعر بالمرارة، ويمكن لذلك أن يتم من خلال بضع فقرات أو أقل.

وحين تصبح الدوافع ضد توقعات القارىء – وهو النوع الثاني – فإن مهمتك تصبح أكثر تعقيداً، إذ أن الأقل شيوعاً في دافع الشخصية – التي تتضمن انتهاك التكرار غير

المرغوب - يوجب تقديم المزيد من المعلومات المتعلقة بالخلفية لجعل القراء يفهمون لماذا تتصرف الشخصيات بتلك الطريقة.

لننظرْ على سبيل المثال للأخت النابذة للعهد تلك، ولنفترضْ أنها لم ترفض حضور حفل الزفاف، لنفترض أنها كانت سعيدة في أن خطيبها قد اهتم جداً بأختها، ولنفرض أنها قد افتعلت الاعتذار والانسحاب لتتركهما وحدهما، ثم باركتهما فيما بعد وأنها أرادت أن يتزوجا، والسؤال هو: لماذا فعلت ما فعلت؟ ربما أدركت أن ذلك ليس الشخص المناسب لها وتمنت لو أنه أحب أختها. عندها فإن الموقف برمته سوف يحل دون أن يضار أحد، أو ربما كان دافعها أكثر شراً: إنها تريد السيطرة على من حولها، ولكونها ستكون الضحية المنظورة في مثلث الحب والذي يوفر لها الكثير من القوى غير المنظورة على خطيبها وأختها، ولإيمانها بأنها لن تستطيع منافسة خطيبها، إذن فأفضل طريقة لأن تكون جزءاً من حياتهما هو المضي في إثارتهما أو ربما...

إن جميع تلك الدوافع محتملة وممكنة، لكن أياً منها لن يخضع لافتراضات القارىء التلقائية والخاصة بما تشعر به المرأة النابذة - عندها لا بد أن تعمل بجهد لجعل تصرفات بطلك ممكنة التصديق.

وربما يتوجب عليك أن تعرض سلوكها المماثل، الطيب، الملتو أو المحبط، في مواقع أخرى غير ذات علاقة. وعندئذٍ يدرك القارىء المعنى الأصلي بأنها من ذلك النوع من البشر، وعرض ذلك سوف يستغرق مساحة في جعل تصرفها ذي مصداقية خلافاً لما توقع القارىء أول مرة، وربما تنتهي بقصة حيوية وأكثر إثارة لأن دوافع شخوصك أقل تنبوءاً مما يستخدمون من دوافع أكثر تقليدية. والنقطة المهمة هي حين يكون رد فعل الشخصية الرئيسية فردياً أكثر منه عادياً مألوفاً. عليك أن تفهم الدوافع تماماً، عندها يمكن إقناعنا بمعقولية تصرفات الشخصية. وإذا لم تعرف الشخصية لماذا تفعل ما تفعل فكيف لنا نحن أن نعرف ذلك؟ وإذا لم نعرف نحن لن يكون للقصة معنى.

النوع الثالث من الدوافع محاولات إضافية من الكاتب، ففي بعض الأحيان يتصرف الناس بطرق قد تبدو دون معنى، وأحياناً يكون ذلك في القصة.

في تلك الحالة يواجه الكاتب بتحد مرعب: لجعل القارىء يؤمن بشخصية لا تعرف لماذا هي تفعل ذلك الشيء المدمر لذاتها وهو شيء لا يمكن وقفه.

والنموذج الكلاسيكي: سومرست موم في روايته (عن الارتباط الإنساني) فالبطل

فيليب كاري يقع في غرام ملدريد روجر وهو يعلم أنها ضحلة، غبية، وعادية، لكنه لا يستطيع تحرير نفسه من «الارتباط العاطفي» رغم العديد من المحاولات والخيانات التي تكون الحبكة. وفي النهاية يكبر ويصبح أكثر حكمة لكنه لم يتحرر كلياً من مشاعره تجاه ملدريد. ويتزوج فيليب من امرأة أخرى وينضج أكثر ويصبح أكثر قدرة على الاختيار ولكنه يبقى مرتبطاً بملدريد وهو يعرف ذلك.

ربما يتساءل القارىء لماذا أحب ملدريد التي لم تكن جميلة أو مثيرة أو محط إعجاب، أو ذكية أو جيدة بالنسبة إليه، وليس لفيليب محفز عقلي لذلك. إنه من المستحيل الإجابة على هذا السؤال بثلاث أو أربع جمل «لماذا كان على فيليب أن يتصرف بتلك الطريقة؟»

ومع ذلك فإن ما فعله موم كان ذكياً جداً إذ قدم عرضاً لحياة فيليب، وبضمن ذلك طفولته والقوى التي شكلتها، كي يجعل القارىء يقول: «حسناً أستطيع القول إن فيليب رجل يمكن أن يقع في غرام مستحيل، وإني مقتنع بالعمل، لكن ذلك يبقى لا يفسر العمل، غير أن القارىء يتقبله. إن جر القارىء إلى تلك النقطة يستوجب الكثير من الوثائق عن نوعية شخصية فيليب لذا فإن رواية (عن الارتباط الإنساني) التي تقع في 565 صفحة، وكل ما فيها مناسب لتصوير رجل يسمح لنفسه بأن يركبه الهوى، وذلك هو مفتاح (كل شيء مناسب). لقد استوعب موم شخصية فيليب وطورها بعناية ودقة.

إن الحافز – سواء كان لفيليب كاري أو للأخت النابذة – يعتمد بشكل رئيسي على الشخصية، فالناس يفعلون ما يفعلون انطلاقاً من وضعيتهم. وكلما زاد فهمك لروح بطل قصتك كلما كنت أكثر قدرة لتقديم تصرفاته إلى القارىء وما يكمن وراءها.

حالات خاصة:

لقد ناقشنا حتى الآن دوافع البطل الرئيسي في بداية قصتك، لكن الحالات الأخرى للدوافع تستحق هي الأخرى الاهتمام: الشخصية التي تتغير دوافعها: والساذج في العمل، فالبطل الذي يتغير نتيجة لأحداث القصة هو أساس خيالي في نهاية القصة، حيث تتصرف الشخصية بشكل مختلف عن بدايتها. وبكلمات أخرى عندما تكون دوافعه قد تغيرت. ففي رواية همنجواي «وداعاً للسلاح» يكون هدف فريدريك هنري معايشة الحرب، وفي الثلث الأخير من الرواية يصبح هدفه الهرب من الحرب وأخذ

كاترين باركلي معه، وفي بداية « حب وكبرياء » لجين اوستن، يكون لاليزابيت بينيت دافع مزدوج: تدعيم سعادة أختها جين وإلحاق الهزيمة بالسيد دارسي في معركة رمي الكرة المتبادل بينهما، وفي نهاية الكتاب فإن سلوك اليزابيت يصبح أسيراً لحبها لدارسي.

تكمن الخطورة في كتابة مثل هذه التحولات للدوافع في الاستسلام إلى فخ « الدعوة للإدراك »، فالشخصية تتصرف بطريقة معينة على مساحة تمتد ما بين 20- 200 صفحة، ثم فجأة تبدأ بالتصرف بطريقة مختلفة لأن الكاتب «أدرك» الخطأ في أسلوبه، والفخ هنا أن مثل ذلك التغيير قد يبدو مستبطاً وضرورياً للحبكة، لكنه لم ينم بطريقة عضوية نابعة من الحدث.

لتجنب ذلك فإن التغيير العاطفي يجب أن ينمو بعيداً عن التكرار لشخصية مؤسسة قائمة، واعتيادياً فإن رأياً وحيداً ليس بكاف، وإن الشخصية يجب أن تعرض قدرتها الكامنة للتغير منذ البداية.

لفردريك هنري العديد من الخبرات في عذابات الحرب، ولاليزابيت بينيت قدر من الاعتدال تجاه الشخصيات الأخرى.

ويهدف الكاتب إلى جعل القارىء يفكر: « حسناً إذا وقع كل ذلك له فلا بد أن يتصرف بتلك الطريقة » وقد يكون أكثر قوة ليفكر بالطريقة التالية: لو حدث كل ذلك لي لكنت تصرفت بنفس الطريقة كذلك.

ومع ذلك لا يتفق القرار مع الشخصية. حتى السذج ينبغي أن نعرف سبب تصرف واحدهم بهذه الطريقة أو تلك، فالسذج الذين يتصرفون بعيداً عن الغش الشرير نادراً ما يكون تصرفهم مقنعاً، كما أولئك الذين يتصرفون بدوافع ذات معنى لهم (حتى ادولف هتلر كان مقتنعاً بأنه على حق).

لذا وإن لم تعرف لماذا تفعل الشخصية ما تفعله، فكّر بذلك حتى تجد الجواب، ولا شك أن قصتك عندئذٍ ستكون أفضل.

مراقبة الإيقاع

نانسي كريس

لا أحد متأكد من ماهية الإيقاع

أقسى نقد يمكن أن يوجه إلى قصتك هو القول بأن إيقاعها غير موائم، وأنه يتفاوت من موقع لآخر.

قد يجيب بعض الكتاب فوراً بقولهم: حسناً، إنه يجب أن يتفاوت. إذ لا يمكن أن يكون الإيقاع في مشهد العشق مشابهاً لمشهد المفاجأة التي أُعدّتْ له في نفس الليلة التي يهرب فيها، فبينما يكون الإيقاع في مشهد حزيناً يكون في الآخر مرحاً، وهكذا يجب أن يكون الإيقاع غير متطابق.

هذا النوع من الدفاع رغم أنه يبدو حاسماً إلا أن القصص المصاغة بشكل جيد تحافظ على انسجام في الإيقاع، حتى لو أن المضمون العاطفي للمشاهد المفردة يختلف اختلافاً كبيراً. وفي القصة القصيرة الناجحة فإن الإيقاع يتفاوت باتساق، ويبقى متسقاً بتفاوت. إن ذلك دون شك يبدو مربكاً وقد يقود إلى طرح بعض الأسئلة: ما هو الإيقاع؟ وكيف يرتبط بمضمون القصة؟ وكيف يمكن أن يتغير ضمن القصة المفترضة قبل انتهاك الاتساق الإيقاعي.

حكاية الإيقاعات الثلاثة:

أولاً وقبل كل شيء فإن أحداث القصة ليست هي الإيقاع. فالأحداث التي تبدو حزينة كالجنازة مثلاً يمكن أن تروى بإيقاع كوميدي، أو صارم أو بطولي. وفي الحقيقة يمكن كتابة نفس القصة بإيقاعات مختلفة أو تقديم عمل مختلف تماماً. وأفضل طريقة للتعرف على ما تم ذكره ملاحظة الفقرة التالية المأخوذة من ثلاث روايات عن الملك آرثر، كل منها تبين آرثر وهو يستعد للحرب. الفقرة الأولى مكتوبة بإيقاع بطولي قدمها حول

شتاينبيك في روايته (تصرفات الملك آرثر وفرسانه النبلاء). حيث يتم إخبار الملك آرثر بأن اللورد رويتز أمير ويلز قام بغزو مملكة آرثر:

قال الملك، يتوجب عليّ أن أقاتل هذا الرويتز.

ثم قام بإرسال أوامره إلى جميع اللوردات والفرسان وقادة الجيش الموالين له من أجل لقائه في اجتماع عام في كاميلوت، حيث وضع خططه للدفاع عن المملكة. وحين اجتمع البارونات والفرسان في القاعة الكبرى أمام الملك، حضرت عذراء وقالت إنها مبعوثة من الليدي لايل من افالون، سألها آرثر: وما هي الرسالة التي تحملين؟

عند ذلك فتحت العذراء معطفها وتبين أن سيفاً نبيلاً يتدلىّ من حزامها، قال الملك. ليس من المعتاد أن تحمل السيدات أسلحة فلماذا تحملين سيفاً؟»

ما الذي يجعل ذلك الإيقاع بطولياً؟ هناك عدة أشياء لذلك:

* استخدام لغة مثالية عنيفة: اللوردات والفرسان الموالون له، عذراء، سيف نبيل.
* المسافة التي تفصلنا كقرّاء عما يدور في ذهن آرثر وعن عواطفه.
* وفوق كل ذلك سلوك الكاتب إزاء شخصياته، إذ قدم شتاينبيك آرثر إلينا بطريقة محترمة وموقرة. وقد أدرك آرثر التحدي والظلم (حيث أن لورد رويتز قد تم إحراقه) فنهض من فوره لإشاعة العدل وتصحيح الخطأ.

دون أن يقدم إلينا أي شك من أن ذلك بالتأكيد هو الجواب العادل الوحيد، إن شتاينبيك يقدم إلينا آرثر باعتباره حاسماً، غير معقد، مثالي وذو عقلية نبيلة، وباختصار بطولي. إن سلوك شتاينبيك إزاء شخوصه يصبح بشكل كبير إيقاعاً للكتابة.

وبمقارنة ذلك بما كتبه ت. هـ. وايت في روايته (الملك الأوحد ملك المستقبل) حين يشرح آرثر للانسيلوت لماذا يريد أن يتركه وهو متوجه إلى الحرب:

قال آرثر: سيكون صعباً عليك، إنني أكره أن أطلب منك، ولكن أتمانع لو طلبت منك أن تبقى؟

لم يستطع لانسيلوت أن يفكر بالكلمات المناسبة، لذا فسر الملك خطأً صمته على أنه خيبة أمل.

وقال: بالطبع من حقك أن ترى والدك ووالدتك، ولا أريدك أن تبقى إن كان سيضر بك ذلك كثيراً. ربما تستطيع أن تتدبر الأمر بطريقة أخرى.

- لماذا تريد أن تتركني في انكلترا؟

- لا بد من بقاء أحد هنا لمتابعة الأعمال. وسوف أشعر بالأمان في فرنسا إذا علمت أن هناك رجلاً تركته خلفي إذ ستكون هناك مشاكل في كورنوول قريباً بين تريسترام ومارك كما أن هناك عداء اوركين، وأنت تعلم بالصعوبات، وسيكون لطيفاً التفكير بأن هناك شخصاً ما يتابع جوين.

- قال لانسيلوت، ربما، وقد اختار الكلمات بألم، سيكون الأفضل الوثوق بشخص آخر.

إن هذا إيقاع مختلف -حداً عن إيقاع شتاينبيك. فاللغة ليست سهلة ومعاصرة فحسب ولكنها مألوفة، رغم أن الموضوع قرارات عسكرية. إن القارىء يشعر بالقرب من اهتمامات آرتر الشخصية، فها هو آرثر الطيب المكافح من أجل الأفضل لحق لانسيلوت. وبذات الوقت احتياجات المملكة وشعور الآخرين وبضمنهم إباء الفرسان. وخلال الرواية قام وايت بتصوير آرثر مضفياً عليه العواطف لا النحيب. وكانت النتيجة إيقاعاً عاطفياً رقيقاً ومأساة عميقة، فآرثر طيب القلب متأثر لفراق لانسيلوت مع جنيفر. غير أن إيقاع الكاتب يوضح أن ذلك لا يمكن تجاوزه. ولننظر إلى ما كتبت ماريون زيمر برادلي في روايتها (ضباب افالون) عن آرثر من وجهة نظر أخته غير الشقيقة:

عادت مورين مع مورجس إلى خيمتها، كانت قلقة ولكن كان عليها أن تبقى يقظة وحذرة بينما راح لوت يتحدث عن بعض خطط آرثر التي تحدث عنها، والقاضية بالقتال راكبين الخيول مع بعض التكتيكات الهجومية للإيقاع بالسكسون الراكبين والمشاة، ومعظمهم ممن لم يتم تدريبهم على القتال.

- قال لوت: إنه سيد الاستراتيجية، وستنجح خطته، وما هم إلا مجموعة من القبائل، وقد علمت أن الرومان يقاتلون حسب الأصول، ولا شك أن للفرسان امتيازاً على المشاة. لقد علمت أن النصر دائماً حليف الوحدات الرومانية.

تذكرت مورين لانسيلوت الذي كان يتحدث دائماً عن نظريات الحرب. ولو شاركه آرثر ذلك الحماس وكان راغباً في العمل مع لانسيلوت لبناء وحدات الفرسان لكان قد جاء بالتأكيد الوقت الذي يتم فيه دحر جميع القوات السكسونية وإزاحتها عن هذه الأرض.

ها هنا فإن الإيقاع معاصر جداً، بل إنه مباشر وواقعي. وتريد الكاتبة منك أن تقبل كلماتها السحرية باعتبارها معقولة وممكنة، لذا فإن آرثر يمكن أن يكون كأي خريج كلية عسكرية.

اللغة المستعملة معاصرة دون أن تكون دارجة مثل لغة وايت. ليس على آرثر أن يقلق بشأن مشاهدة لانسيلوت لوالديه أو البقاء مع زوجة أو أن يذهب إلى الحرب. فآرثر قائد سوف يستخدم رجاله في الذهاب إلى الحرب وتحقيق نصر، كما يفعل القادة العظام.

وخلال الراوية تبقى مسافة بين القارىء والشخصية التي يمكن لقارىء القرن العشرين الإحساس بحقيقتها. فنحن نعلم وجهة نظر الشخصيات وبماذا يفكرون غير أن الكاتب لا يفرض وجهة نظره عليهم. وجزء من إيقاع وايت جاء من استخدام جمل غير متساوقة تماماً مع إيقاع شتاينبيك أو براديلي.

ابق الإيقاع متسقاً

لقد لاحظنا كيف يمكن للإيقاعات المختلفة أن تترك بصماتها على العمل.

والآن لننظر إلى الجانب الآخر: كيف يمكن للإيقاع بمجمله أن يكيف نفسه للمشاهد التي يحولها المضمون المختلف. وكيف يمكن لإجمالي الأحداث والآراء في نفس الرواية أن تكون في كتاب واحد، رغم أن المشاهد قد تتراوح ما بين القتل إلى الحب؟ ومع ذلك يبقي الكاتب الإيقاع متسقاً.

كيف يمكن أن تتعلم المحافظة على الإيقاع؟

إن أفضل طريقة تكمن في تعويد إذنك على الإيقاع كما عودتها أن تلتقط النغمات الموسيقية. اقرأ الكتب ذات الإيقاع القوي كروايات توم ولف مثلاً. حافظ على إيقاع السخرية دون الاهتمام لما يجري في الحبكة. اقرأ آن تيلور وريموند شاندلر واكتشف الإيقاع.

وبالإضافة إلى استيعاب الإيقاع من كتاب آخرين، فإنك بحاجة إلى تفحص مسوداتك الثانية والثالثة من أجل تعديل الإيقاع.

هل هناك سطر من النثر الميلودرامي وسط الفقرات الصارمة للمراق ؟ هل هناك ما يجعل القراء يبتعدون عن الإيقاع البطولي؟ هل تتصرف إزاء شخصياتك بواقعية مباشرة لأجل أن تضع النهاية بإيقاع عاطفي لا يناسب بقية المضمون؟ ربما لن تستطيع بنفسك اكتشاف تلك الإيقاعات لذا يكون رأي الآخرين مساعداً. فلو أن أحد النقاد كتب عن قصتك مثلاً: (إن ذلك السطر يزعجني حقاً) أو (لا أصدق أن

الشخصية يمكن أن تفعل ذلك كما تم وصفه في القصة) فتأكد أن المشكلة تكمن في الإيقاع.

ولو أن أحد قرائك قال (لا أعتقد أن القصة يجب أن تكون ساخرة من الجنازة بهذا الشكل) فلا يعتبر هذا خرقاً للإيقاع إذ لا توجد قائمة رسمية للإيقاعات المحددة في مواضيع محددة. يمكن أن يتم التعامل مع الموت كوميديا، كما إن إسقاط شوكة على الأرض يمكن أن يصبح موضوعاً في منتهى الجدية. ويمكن للأحداث السخيفة والعادية أن يتم سردها بتأثير كبير.

إن علاقة حدث القصة بإيقاعها له تأثير هام على القارىء. وما يفتح الموضوع وينقله إلى دائرة النقاش ليس الإيقاع الذي استخدمته ولكن اتساق الإيقاع عبر المشاهد المتتالية.

إن الإيقاع ليس موضوعاً سهلاً للمناقشة. إنه معقد دقيق، مثل الهواء باعتباره الجزء الأساسي للحياة، ولكن لا يتم الحديث عنه إلا متى فسد. وبالجهود التي تبذلها لاكتشاف الإيقاع والمحافظة عليه فإنك تزيد رضى القراء وتحقق عملاً يقترب أكثر من الجودة.

أصدقاؤك في عملك الروائي ألا يزالون أصدقاءك ؟

نانسي كريس

رسم الشخصيات من الحياة يجب أن يتم بحذر شديد

خالتك ميني مصابة بهوس السرقة ولديها مجموعات من الأقفال والأحذية. وأنت تريد أن تصورها في إحدى قصصك أو في روايتك، وأنت تعرف كيف تكتب ذلك. ولكن هل عليك أن تفعل؟

ولو نشرت القصة فهل ستوافق الخالة ميني على ذلك؟ وماذا عن زوجها دان، المحامي سريع الغضب؟ هل ستغفر لك أمك شقيقة ميني ما فعلته ؟ وإذا غيرت اسم الخالة ميني فهل عليك أن تخبر الناشر بأنها شخصية حقيقية ؟ وإلى أي مدى عليك أن تغير من بعض الصفات ؟

للأعمال المستندة على شخوص حقيقية تاريخ متميز طويل. ففي رواية (ديفيد كوبرفيلد)، رسم ديكنز صورة السيد ميكاوبر مستنداً إلى صورة والده جون ديكنز. وكذلك فعلت مرجريت ميتشيل في (العائلة من جديد)، وفعلت نورا إيفرون في رواية (القلب المحترق)، بالإضافة إلى أعمال أخرى مثل دون كيشوت وأليس في بلاد العجائب، لقد استندت جميعها إلى شخصيات يعرفها الكاتب.

وإذا استطاعت تلك النماذج التعرف على نظائرها الروائية، فستكون هناك نتائج متعددة لذلك. لقد وجد الناقد الغاضب الكسندر ولكوت نفسه بصورة البطل الغاضب في مسرحية جورج. اس. كوفمان وموس هارت المسماة (الرجل الذي جاء على العشاء)، وقد كان ولكوت مسروراً جداً إلى درجة أنه ترحل مع الفرقة أثناء عرضها للمسرحية في أماكن عديدة. أما أصدقاء ترومان كابوت فقد غضبوا جداً حين وجدوا

أنفسهم مصورين في مسرحيته حتى أن بعضهم قاطعه ولم يعد يتكلم معه.

وقد تمتد النتائج أبعد من الموقف الاجتماعي لتتخذ موقفاً وإجراء قانونياً. فقضية برندريف ضد ميشيل في كاليفورنيا عام 1979 جاءت بسبب قيام الروائي جوين ميشيل بتصوير شخصية في روايته (اللمس)، حيث صور شخصاً يمارس تنظيم جلسات تعرٍ. وكان الدكتور بول بندرم أخصائي علم النفس يفعل ذلك. وقد حضر ميشيل إحدى تلك الجلسات. ورغم أن بطل ميشيل يختلف في طرقه عن بندرم، إلا أن ميشيل خسر القضية وصدر حكم لصالح بندرم.

- مشاعر من سوف تجرح وإلى أي مدى؟

لا شك أن هذا سؤال شخصي والجواب عليه سيكون شخصياً أيضاً. فبعض الكتاب يعتمدون على نماذج حية، وهم متأكدون من أن الشخص المعني سيدرك ذلك، أو ربما لا يهتم أو لن يرى العمل القصصي. بينما كتاب آخرون لديهم رؤية في أن كلاً من الحياة والفن يتضمنان الألم، والكتابة بصدق وإخلاص تستحق ما يثار حولها من صراعات. ويضمن ذلك العزلة عن الأصدقاء والأقرباء. بينما آخرون يعملون بجد لجعل نماذجهم مما يصعب الاستدلال من خلالها، وبذلك يحمون أنفسهم ضد أي قضايا أو إحراجات.

- ما هو مدى الاختفاء المطلوب ؟

ليست هناك ضوابط صارمة حول درجة تغيير الشخصيات. رغم أن مجرد تغيير الاسم ليس بكاف. كما أن تغيير جنس الشخصية وموطنها ومهنتها وارتباطها العائلي ربما يكون كافياً وربما لا يكون.

هل لا تزال الشخصية يمكن التعرف عليها ؟ ومن قبل مَنْ ؟ وكيف سيفكر القاضي؟ لا يمكن التنبوء بكل ذلك، ولكن بمقدار ما تضفي من تغيرات على الشخصية بمقدار ما يكون الوضع أكثر أمناً واطمئناناً. وإذا غيرت شخصية الحالة ميني من مهووسة بالسرقة إلى موقدة حرائق، وحوّلتَ زوجها من محام في نيويورك إلى مزارع في ويست كانسون فإنك بذلك تطمس معالم الشخصية التي تريد الكتابة عنها. لذا تذكر أن هدفك هو إجراء عملية تنكر للشخصية لا طمس للمعالم.

- كيف تجري عملية التنكر لشخصياتك ؟

لحسن الحظ فإن عملية إجراء التنكر للشخصيات تسهم في تقوية القصة، حيث أن حياة الناس اليومية تتضمن قدراً كبيراً من التناقض والعواطف والمشاعر الغامضة. فخلال

خمس دقائق تمر بذاكرة الإنسان ذكريات متضاربة ومتعددة وغرائز ومشاعر ورغبات وإحباطات وربما شعور قديم بالغضب حتى أثناء تحضير وجبة الطعام. ولو استطعت جدلاً إدخال كل ذلك في الرواية فستكون لاشيء سوى قطعة من الحياة المعاشة اليومية.

من ناحية أخرى فإن الرواية ليست حياة حقيقية. إنها فن تمثيل الحياة من أجل قول شيء ذي معنى. ولعمل ذلك سلطنا الضوء على العناصر التالية الضالعة في تشكيل العمل الأدبي.

ففي قصتك القصيرة عن الخالة ميني المصابة بهوس السرقة عليك التركيز على وحدتها التي تعانيها، ولا تؤلِ اهتماماً كبيراً لكفاءة في السكرتارية أو لحبها لأطفالها. وحينئذ ستكون قد بسطت الخالة ميي في سبيل القصة وتكون قد بدأت بإضفاء التنكر عليها.

والخطوة التالية في ذلك التنكر هي إضافة سمات تؤدي إلى تقوية معنى القصة. فقد لا تكون الخالة ميي في الحقيقة شخصية انعزالية، بل إن لديها العديد من الأصدقاء ولديها ستة أبناء. ورغم ذلك فإن الهوس بسرقة الأشياء يجعلك تشعر بالوحدة. وكلما ازددت تفكيراً به ازددت اكتشافاً للرابط بين أفكار التوحد والسرقة غير الهادفة. لذا فإنك جعلت من شخصية الخالة ميني تعيش في الرواية دون أصدقاء.

أسئلة النموذج:

لنفترض أنك عندما تستخدم الخالة ميني أو صديقك العزيز كارل في إحدى قصصك، فإنك تريد تجنب اللوم والمقاطعة الاجتماعية أو العزلة التي سيفرضها عليك أقرباؤك الآخرون لأنك استخدمتهم في إحدى قصصك، إذن عليك أن تطرح على نفسك الأسئلة اتالية قبل أن تبدأ الكتابة:

- هل ما أكتبه يدخل فعلاً في باب القذف والتشهير ؟

إذ أن التفسير الصارم للقذف والتشهير سيجعلك مداناً إذا استطاعت الشخصية أن تثبت:

1- أنه تم التعرف عليها من قبل جمهرة من القراء.

2- تم تصوير الشخصية بشكل سلبي.

3- تحملت الشخصية نتائج سلبية في العمل: العلاقات العاطفية، على الصعيد المالي، وهي الأسس التي استطاع الدكتور بندرم أن يربح بفضلها قضيته ضد الكاتب ميشيل في كاليفورنيا.

وقد تستطيع أن تفلت من المحاسبة القانونية إذا استخدمت ما يلي:

- اجعل الخالة ميني متنكرة تماماً بحيث لا يستطيع حتى أفراد أسرتك التعرف عليها أو الاتفاق على شخصيتها.

- استند إلى المعلومات المبنية على حقائق. فيما إذا كان للخالة ميني سجل عدلي أو قضية سرقة دون أن تضيف على ذلك شيئاً من عندياتك. إذ أن ذلك يجنبك المحاسبة القانونية.

- أذكر اشياء إيجابية فقط عن الشخصية، فإذا اكتشف صديقك كارل بأنك قد صورته في روايتك على أنه أمير فإن ذلك لن يزعجه بالتأكيد.

- هل الخالة ميني شخصية عامة؟

لقد سمحت المحاكم وبشكل ملحوظ إعطاء الحق للكتّاب في الكتابة عن الشخصيات العامة أكثر من الأشخاص العاديين. ففي رواية دون دي ليلو المعروفة باسم (الحرية) تم تصوير شخصية الرئيس ريتشارد نيكسون على أنه شخصية مغرورة. ولكن إن كانت الخالة ميني شخصية غير عامة وتم التعرف على شخصيتها في الرواية فيمكنها بسهولة مقاضاتك بتهمة القذف والتشهير وتستطيع الادعاء بأنك قد نشرت حقائق هجومية خاصة عنها.

- هل الخالة ميني متوفاة ؟

يختلف الموقف القانوني إزاء هذه الحالة من منطقة لأخرى، ومن الأفضل أن تؤجل الحديث عن الخالة ميني لعشر سنوات أخرى.

- إذا ما ثبت الادعاء ضدي فمن الذي يتكفل بالمصاريف ؟

في أغلب الأحوال أنت. ومعظم عقود النشر تتضمن اختلافاً في الصياغة اللغوية. وفي عقد روايتي الأخيرة وافقت على فقرة تشير إلى إعادةالتأمين عن عدم مسؤوليتي تجاه أي أحد، وأخيراً فإنها مسؤوليتي.

(مع زوج يهملها بينما ابنتها الكبرى تركتها). إن ذلك التعبير يجر إلى تغييرات أخرى. فقد أصبحت ميني شخصاً آخر من الأساس مع وجود بعض اللمسات المضيئة، البعض يضيفها بينما الآخرون يمحونها.

ومما يجب الانتباه إليه أن «تنكّرها» ليس سطحياً وليس مكافئاً لتغيير الملامح، بل العكس: إنه تغيير أصيل يتنامى عبر حاجة القصة لذلك.

يقول أف. سكوت فيتزجيرالد بأن كاتسبي قد بدأ كرجل يعرفه فيتز جيرالد ولكنه فيما بعد «أصبح هو ذاته».

طريقة أخرى لتطوير الشخصيات عبر مزج حياتين حقيقيتين أو أكثر. والكثير من الكتاب يفعل ذلك. ويتحدث الناقد الأدبي وليم آموس عن هذا الموضوع بأصل شخصية انطواني ترولوب وعلاقتها برئيس الوزراء بلا نتاجنييت باليزر فيقول: «نظراً لذاكرته الوطنية وأمانته واعتداله، فإن باليزر يفترض أن يكون نموذجاً بالنسبة للورد بالميرستون. إن صراحته وفقدانه للامتياز الاجتماعي يعتقد بأنهما جاءا من اللورد جون راسل، وهي توليفة لطبيعة متقاعدة، وإن البعض من هذا السلوك الصلب ربما يكون قد تحول من ادوارد هنري ستانلي، اللورد الخامس العشر للدربي حيث كان ترولوب عضواً في الجمعية الملكية للآداب والتي احتل ستانلي رئاستها. وقد اعتبر اللورد من الطبقة الوسطى».

ويمكن للخالة ميني أن تتنكر وتكون قوية من خلال دمجك لشخصيتها مع شخصية الجارة التي تعاني من الوحدة. ويمكنك استخدام سلوكيات وكلام الجارة.

وأخيراً فإن النماذج الحياتية الحقيقية تتحول إلى شخوص خيالية حين يضيف الكتاب عناصر من ذواتهم، وذلك غالباً ما يكون محتوماً. ورغم ذلك يمكننا ملاحظة الكثير حول أشخاص آخرين من الخارج. إن الحياة الداخلية التي علينا رسمها هي حياتنا. ومع ذلك فعندما تغضب الخالة ميني فإن غضبها ستكون له نكهتك أنت. وحيث يجد كارل امرأة مثيرة فإن عناصر الإثارة ستكون هي ما تعتقده أنت. ومن الممكن إذا استطعت تطوير الشخصية بنجاح فإن الخالة ميني لن تستطيع اكتشاف ذاتها فيها (استخدم بلزاك أكثر من 72 شخصية نسائية حقيقية في نماذج أعماله) ومن الجدير بالعلم أن شخصيات هاكليري فين وايما بوفاري وشرلوك هولمز جميعها شخصيات مستوحاة من الواقع مع إجراء عملية التنكر المطلوبة.

الأطر الخمسة لدعم مقالاتك

جين هاريجان

عندما تكون جاهزاً للبدء بالكتابة، ستواجه الكثير من الآثار الخاصة بكتابة مقال في مجلة: إذ ليست هناك قواعد.

وككاتب تستطيع أن تضع المعلومات بأية طريقة ترضيك، وما دمت ملتصقاً بالحقائق فسوف تتوفر لديك جميع تقنيات الكتابة وتكون تحت تصرفك. إن تلك المعرفة قد لا تكون مريحة حين تكون جديداً على الكتابة. عندها يتوجب عليك إقامة مقالات على أطر عمل يستخدمها كتاب آخرون، وبمرور الوقت سوف تتمكن من ابتداع هياكل لم يستخدمها أحد من قبلك. وحتى ذلك الحين عليك الاهتمام بواحد من التصاميم الخمسة المذكورة أدناه كطريقة لإنجاز قصتك من البداية حتى النهاية.

ساعة الزجاج

ظهر هذا الاصطلاح منذ عدة سنوات لوصف أخبار معينة، كما تم استخدامه في السينما أيضاً، فقصة ساعة الزجاج تبدأ كبناء هرمي حيث يتم ترتيب المعلومات حسب أهميتها. وعندها وفي (وسط) ساعة الزجاج تتحول القصة إلى المعلومات المتبقية وبتراتب تاريخي.

وغالباً ما تجد استخداماً لساعة الزجاج في قصص الجريمة حيث تجيب بضع فقرات على الأسئلة تعقبها جمل مثل: (الشرطة تولي أهمية لهذه السرقة). كما يدخل كتاب السينما بعض التعبير على ساعة الزحاج في القصص التي تلي وقت تتابع طبيعي، مثل (يوم في حياة معلم، أو قاضي أو مذيع).

إن التحدي في مثل هذه الكتابة يعد مقدمة تؤسس لتركيزك وإيقاعاتك، وتعد بمفاجآت عديدة وتبقي القراء ملتصقين بمشاعرهم نحو ما يقرأون.

القصة المكانية

كما يمكنك أيضاً استخدام الحيز الملموس لتقرير مدى تطور المقال. إن هذا البناء يصلح جداً حين تتدخل الجغرافيا لتحديد التركيز. على سبيل المثال، استمرارية القصة في التركيز على التأثيرات الاقتصادية على جار واحد يمكن أن تنتقل من بيت لآخر آخذة القارىء معها في رحلة عبر الشارع.

إن البناء الحيزي يحدد العالم. فعندما تقاعد أونيل من الكونجرس، تابعه المراسل الإذاعي من غرفة لأخرى في الكابيتول إلى أن سلم على رفاقه ووصف الذكريات التي تدافعت إلى ذهنه.

ومن الانحرافات الأخرى للقصة المكانية محاكاتها للشكل الفعلي. فالقصة على محمصة مكتبية. على سبيل المثال، يمكن أن تتم كتابتها قصدياً بشكل مدور.

القصة العلمية

منذ أن جدد توم ولف الصحافة، أدرك الكتاب أهمية بناء المشاهد المتتابعة. ومعظم القصص تربط المشاهد مع بعضها ضمن سرد محكم. وأحياناً يفضل سرد القصة بشكل قصير من خلال مشاهد مختصرة منفصلة. وأحياناً يمكن ملاحظة هذا البناء في لمحة مختصرة. حيث يصور الكاتب الموضوع بأوضاع مختلفة للكشف عن مختلف اللمسات الشخصية.

فالقصة ضمن الحدث الكبير، كمسيرة الاحتجاج، يمكن أن تستخدم أيضاً هذه التقنية، فالقراء ينظرون إلى الحدث عبر عيون العديد من الأشخاص.

السرد المتوازي

لا يمكن أن تمنح نفسك هدية أفضل من إعادة قراءة رواية (الدم البارد) لترومان كابوت. إذ يمكن أن تجد فيها جميع تقنيات الصحافة الأدبية، إضافة إلى الهيكل الذي يمكن أن تستعيره وهو السرد المتوازي.

خلال الجزء الأول من الكتاب فإن كلاً من القتلة والضحايا يتبعون ممارساتهم المنفصلة، ويتحركون باتجاه مصيرهم المحتوم. رجل وامرأة يستعدان منفصلين لحضور حفل راقص، روتين العمل اليومي في مدرستين لهما سعة متشابهة وميزانية مختلفة. وقد كتبت مرة قصة عن مختار يعيش على كرسي متحرك بالمقارنة مع عمل سكرتيرة.

المسافة المتغيرة

أنت ككاتب تنظر إلى موضوعك من خلال عدسة قابلة للتعديل، تختار لبعض الأهداف مسافة محددة، زاوية عريضة، ولبعض الموضوعات زاوية ضيقة، وفي بعض القصص فإن هذه المسافة المتغيرة تنشىء هيكل القصة.

ولإيضاح الصراع بين القادمين الجدد والمستوطنين القدماء كما في رواية (عالم بوسطن) فإن بوب هوهلر يأخذ القارىء في وصف خارجي للمدينة، ثم يدخل تدريجياً الشوارع، ثم يجد القارىء نفسه داخل شقة لاثنين يتصارعان حول موضوع القديم والجديد، حيث يمتلك القارىء الخلفية المتعلقة بالصراع المذكور.

ويمكن لهذا الهيكل أن يستخدم أيضاً بطريقة معكوسة، ابتداءً من الموضوع المحدد ثم العودة إلى المكان الفسيح الواسع.

تدعيم الهيكل

أياً كان الهيكل الذي تختاره فسرعان ما تدرك أن القصة المنظمة ليست بحاجة إلى انتقالات في الجمل. عليك أن تفكر أن كل فكرة في القصة ما هي إلا جزيرة مستقلة ومهمتك تكمن في إنشاء جسور بين تلك الجزر كي تمنع القارىء من الغرق.

إن أفضل بناء لتلك الجسور يكمن في المنطق. اسحب من كل فقرة خيطاً واحداً، جانباً واحداً من الفكرة المركزية للمقطع، واربطها بالمقطع الذي يليه من خلال تكرار كلمة أو إظهار تشابه أو اختلاف. وإذا لم ينجح هذا الربط المنطقي أو لم يكن كافياً للقراء كي يدركوه فإن أي عدد من الكلمات التحويلية سوف تستخدمه لن يكون كافياً لنقل القراء بأمان إلى الجزيرة التالية.

سرد قصة الجريمة الحقيقية

جاري بروفوست

كتاب الجريمة يروي القصة الحقيقية ولكن ليس بالضرورة أن تكون برمتها حقيقية. إن الجريمة الحقيقية تمثل نوعاً معيناً في القص، وهو نوع من الكتب يشبه قصص الحب. وفي كل عصر فإن الكتب الفردية يمكن أن تكون مختلفة تماماً رغم أنها ذات أفكار متشابهة. وفي قصص الحب فإن الفكرة الأساسية تكمن في لقاء شاب وفتاة. أما في قصص الجريمة فإن المحور الأساسي هو وقوع فعل القتل.

ما يجعل الجريمة غير حقيقية هو عدم ترتيب الأحداث تاريخياً. وقبل أن تقوم بسرد القصة عليك اختيار ما سيتم سرده. فعندما تكمل بحثك يكون الوقت قد حان لرسم الحبكة. وقد تدهش إزاء كلمة الحبكة. ولكن وبعد كل شيء تبقى القصة باعتبارها قصة.

إلا أن السؤال الذي يطرح هو: هل يستطيع الكاتب أن يضع حبكة حقيقية؟ بالتأكيد، إذ أن الحبكة موضوع انتقائي. أنت ترسم الحبكة من خلال اختيار ما تريد ووقتما تريد. وحيث أن الحبكة نشاط مماثل للتفاصيل - حيث تقوم بوضع خطة شاملة للكتاب - فإنها أيضاً شيء شبيه بالكتابة. وسأقوم بمناقشة ذلك انطلاقاً من هذين المفهومين.

ففي البدء حين تعلم بوقوع جريمة حقيقية فإنك لا تسمع القصة وإنما مجرد معلومات أولية. وعليك تفحص تلك المعلومات ووضع عناصر القصة. على سبيل المثال هناك أربع جرائم في القضية، لذا أقوم باختيار جريمة واحدة استناداً لإثارتها، وحين أقوم بعملية الاختيار تلك فإنني عملياً أكون قد بدأت برسم الحبكة.

اسرد القصة

حين أبدأ برسم الحبكة فإنني أبدأ بفهم مفاده أنني أروي قصة، وليس مجرد نقل

خبر، حيث أن سرد القصة يختلف عن ذلك. وهذا يعني أنني أريد الكشف عن الأحداث بطريقة تستحوذ على القراء. وعلى سبيل المثال فلو كنت أنقل الأحداث عن (الزواج المثالي) – كتابي الأخير – فإن ذلك سيكون كما يلي:

1- امرأة تتزوج.

2- هاجمها أحد اللصوص ليلاً وأطلق النار على رأسها وقام زوجها بإطلاق النار على اللص.

3- بعد ذلك، وحين كانت في المستشفى علمت بأن اللص إنما هو شخص مأجور قام زوجها باستئجاره لقتلها.

4- بعد ذلك تكتشف أن لزوجها علاقة سرية مع عشيقة متورطة في جريمة أخرى كما أنها متورطة في عمليات تزوير.

إن المشكلة هنا هي أن نقطة الذروة الدرامية، حين تم إطلاق النار على الزوجة، قد جاءت مبكرة، وبعد ذلك نعلم وبسرعة أنها لا تزال على قيد الحياة ومن ثم نكتشف أحداثاً مثيرة عن الماضي.

وبالنظر إلى ذلك من زاوية كاتب قصة، فإني أريد أن أجعل عملية إطلاق الرصاص قريبة من نهاية القصة. أريد أن أجعل القارىء يعلم أن هناك خطة لقتل ليزا. أريد أن أجعله يشعر بالقلق ويتساءل عمادا سيحدث.

بعد ذلك، ومع نجاة الزوجة كانت أمامي نهاية محققة. لذا وقبل إطلاق الرصاص فإنني أظهر الزوج ينزلق بعمق وتدريجياً في علاقته السرية وفجوره، ومن ثم التهيئة للقتل. وننتقل عبر الكتاب لنصبح أكثر قرباً إلى النقطة حيث يتم إطلاق النار على الزوجة بقصد قتلها. وذلك ما يجعل القراء يستعجلون في تقليب الصفحات.

قد يكون حقيقياً أن القراء يعرفون أن الزوحة لن تموت حتى قبل أن يقرأوا العمل (من خلال القصة الحقيقية) ولكن يبقى هناك منطق معلق لا يمكن اكتشافه إلا من خلال القراءة. إذ لن يمكنهم اكتشاف أن الزوجة لن تموت بعد الكشف عن ذلك في الكتاب.

لذا فعندما تتوفر لك حقائق القضية عليك بالبحث جدياً وطويلاً وربما لأشهر عديدة عن أفضل طريقة للإخبار عن ذلك. والأفضل عادة هي طريقة الرواية المعلقة. ودونما شك فإن بعض القصص ذات شكل طبيعي.

في كتابي (الجرعات المميتة)، لم يكن علي أن أعذب الشخصية كثيراً. والأحداث

في تراتبها التاريخي وضعت لقصة جيدة. فهناك امرأة اتهمت بالقتل من أجل الرحمة، وأخيراً تتم تبرئتها.

وفي كتاب آخر (عبر الحدود)، بدأت الكتاب بعملية اختطاف وقتل تجلب للقصة أنظار العامة. بعد ذلك عدت وقمت بإجراء حساب لدور المخدرات والعصابات وأثرهما في وقوع الجريمة. وقد جاء خلق العصابة استناداً لخلفية تاريخية ولكن ذلك لن يشد القراء، ما لم يعرفوا أنه سبق للشخصية أن تم خطفها من قبل العصابة.

النظر إلى الحبكة

في إحدى المرات كنت قد وضعت الإطار العام لقصتي، بعد ذلك ألقيت نظرة على مراحل الحبكة – تلك الأحداث التي تدفع القصة إلى الأمام – وحاولت إنشاء فصول حول تلك النقاط وقد بدأت العمل بكلمة (لكن)، وكلمة (لكن) جيدة لأنها تعني (أنت لم تنشىء بعد طبقة)، وإن (لكن) هي التعقيد، النهاية المفقودة، الجمرة التي لا تزال ملتهبة بينما النار قد انطفأت.

وفيما يلي، جزئياً، أوضح كيف استخدمت (لكن) للبدء برسم الحبكة في كتاب (الدماء الغزيرة) وهي قصة عن امرأة من ميامي اتهمت بقتل زوجها المليونير (فيما بعد صرفت النظر عن هذا المشروع).

– جويس سكرتيرة فقيرة، (ولكنها) تلتقي المليونير وتتزوج منه. والآن وهي متزوجة من المليونير، (ولكن) الزواج يفشل. جويس تريد إنهاء الرواج (لكنها) تعتقد أنها ستكون مفلسة. ربما لا يكون لها دافع وراء قتل زوجها (لكن) هكذا يتصرف الناس.

بعد القتل تشتبه الشرطة بها. (لكنها) تجتاز امتحانين للكذب. تجتاز الامتحانان (لكن) المحكمة لاتمنحها البراءة. إذ يدعي البعض أنهم سمعوا صوت إطلاق رصاص في الساعة 3.30. الطبيب يؤكد صحة رواية جويس في أن ستانلي قد توفي في الساعة 5.30

وهكذا وحين يعتقد القراء أنهم يعرفون جميع الحقائق فإنك تقول لهم (لكن)...

وبالطبع هناك أحداث مهمة في القصة لا يمكن معها استخدام (لكن) إذ يتم استخدام (و) و (من ثم). وعلى سبيل المثال في قصة (دون رحمة) نطالع ما يلي:

– يطلب آلن من دي أن تتحدث إلى مايك،

(ومن ثم) تذهب دي إلى مايك فيقول إنه لن يفعل ذلك،

ولكن لديه صديق يمكن أن يقوم بالعمل.

(ومن ثم) تعود دي إلى ألن وتخبره.

(ومن ثم) يقوم ألن بدفع نصف المبلغ المتفق عليه إلى دي.

وفي إحدى المرات قمت باستخدام (لكن) و(ومن ثم) وقمت بتوسيعهما لتصبحا فقرات متعددة. وأصبحت (لكن) تفصيلاً جديداً للفقرة الشخصية.

وفي مشروعي (الدماء الغزيرة)، على سبيل المثال، أزحت (لكن) فجاءت الفقرة كما يلي:

- أصبح الزواج بارداً. كانت جويس شابة ومتوقدة. وزوجها وسيم وحيوي، ولكن بعد إصابته بالأزمة القلبية لم يعد يبدو شاباً. أخبرت جويس أصدقاءها أن ستانلي لم يعد جيداً ولم يعد يهتم بمظهره. وقد ملّت جويس من زوجها، وشعر هو أيضاً بالملل منها. ومنذ سنتين لم تعد بينهما علاقة جنسية. وكانت حويس على خلاف مع ولدي ستانلي وهما جاري الذي أصبح محامياً وجيري التي أصبحت بينهما نجمة تلفزيونية. وقد تخاصم جويس وستانلي فطلبت الطلاق، قال لها (تستطيعين أن تغادري وقتما تشائين ولكنك سوف تغادرين كما جئت، دون نقود).

كانت جويس تشعر بالهلع من أن تعود فقيرة ثانية، وقد اعترفت لأصدقائها بمخاوفها من أن تصبح فقيرة وأن تعتمد المحكمة في قرارها على سمعتها وتقرر عدم منحها أي شيء. وقد تحدثت عن هدا الموضوع إلى تانيا تكر. إن أبناء زوجها سوف يرثون كل شيء، وقالت إن ابنها شون يستحق أن يكون وريثاً.

وقالت لبعض أصدقائها إنه سيكون لطيفاً لو قام شخص ما بقتل زوجها.

بعد أن وضعت جميع النقاط الأساسية في الحبكة بدأت بكتابة المسودة الأولى لعملي.

المعالجة الإجمالية:

يمكننا تقسيم أنماط الجريمة الحقيقية إلى نوعين: الصحافي والروائي.

النمط الصحافي (أو الإخباري) غالباً ما يكون مثل تقرير إخباري. وهو يوفر المعلومات ويفعل ذلك من خلال بُعد واحد، دون إيقاع أو سياق، وعادة ما يتم ذلك دون تأطيرها ضمن مشهد.

أما النمط الروائي فغالباً ما يكون مثل رواية. ولا نزال نكتب عن حقائق جرائم الحياة الفعلية (وهي ليست روائية)، ولكننا نكتب لنفس الناس الذين يقرأون الروايات. إنهم لا يريدون (الحقائق فقط)، إنهم يريدون الألوان، الشخوص، العواطف، ويتفاوت كتّاب الجرائم فقسم منهم صحافيون ولكن معظمهم كتاب قصة، وغرضهم سرد قصة بطريقة مثيرة. يساعدهم في ذلك استخدام تقنيات الرواية.

إن التمييز بين المعالجات الصحافية والروائية هو في الدرجة بشكل رئيسي. ويمكن للأسلوبين أن يتعايشا ضمن فقرة واحدة، كما يمكن الوصول إلى تعميم مفيد بهذا الخصوص.

- الصحافي يسرد والروائي يصور.
- الصحافي يقرب كامرته عبر الأحداث والروائي يركزها.
- الصحافي يلتقط التفاصيل والروائي يستخدمها لإثراء قصته.
- الصحافي يخبر عن مصدر المعلومات بينما لا يفعل ذلك الروائي.
- الصحافي لا يخلق مشاهد وخاصة فيما يتعلق بالمكان والزمان بينما الروائي يفعل ذلك.
- الصحافي يضع مسافة بين نفسه والشخوص بينما الروائي يدخل في أعماق الشخوص ويصف عواطفهم.

وإذا كتبت كتابك عن الجريمة الحقيقية بأسلوب صحافي تماماً سيكون هناك احتمال أن يصبح كتابك مملاً ويفقد اهتمام القراء، أما إذا كتبته بأسلوب روائي يتوجب عليك استبعاد العديد من المعلومات التي لا يمكن تضمينها بسلاسة في المشاهد. كما أن القصة سوف تبدو أكثر خيالية، وسوف تفقد ذلك التفاعل الآتي من قلق القارىء في كون القصة حقيقية.

إن معظم قصص الجريمة الحقيقية ما هي إلا توليف بين الأسلوبين الصحافي والروائي. وبهذا الصدد قمت في الفصل الثاني من روايتي (دون رحمة) بكتابة مشهد روائي - ألن بريان يأخذ دي في جولة بالسيارة كي يطلب شيئاً. وبعد ذلك المشهد يظهر صوتي الصحفي حيث يخبر القراء كيف يتم تركيب المشهد ضمن صورة كبيرة، ويذكرهم كذلك أن ما يقرأونه حقيقي.

- وبعد أن اجتازا جسر كتلر للمرة الثانية

حيث أقدم دي على ذلك الفعل الرهيب في ليلة رأس السنة، تنحنح ألن بعصبية وكأنه مراهق يطلب موعداً وقال: أتعلم ما أخبرني به أحدهم مرة؟

- ماذا ؟
- إنه يبدو مجنوناً ولكنهم قالوا إنك تعرف شخصاً يمكن التعاقد معه على القتل؟
- تقصد قتل الآخرين ؟
- نعم من أجل المال.
- من قال ذلك ؟
- لا أعرف، إحدى الساقيات، ولكن ما الفرق ؟
- لابد أنك تتحدث عن مايك.
- مايك ؟
- مايك آرثن، صديقي.
- ومن هو ذلك الشخص ؟
- صديق كأس، التقيت مايك حين كنت أعمل في قاعة ساجا حيث كان يعمل في محطة اموكو في الشارع 300.
- وهو الذي يقوم بالقتل.
- أتعني حقاً قتل الآخرين؟
- بالتأكيد.

الكتابة في المشهد

قد يكون التعميم قاسياً لكنه منصف إذا ما قمت بإنشاء المشاهد التي تكتبها بأسلوب روائي. وعندما لا تكتب في المشاهد فأنت تكتب بأسلوب صحفي. يمكن للمشهد أن يكون بضعة مشاهد طويلة ولكنه عادة يكون بضع صفحات طويلة. وهو مشهد إذا ما وقع ضمن زمن محدد في مكان محدد. ويمكن أن تتخيله كصندوق. فالخطوط العمودية تمثل المكان والأفقية تمثل الزمن. ومشهدك يقع داخل الصندوق. وحينما تعبر أي خط تكون قد تركت المشهد. وربما تكون قد انتقلت مباشرة إلى مشهد آخر، أو ربما إلى تعميم صحفي، نوع من الكتابة الموجزة التي تحصل في زمان ومكان غير محددين.

إذا كتبت «كان تيدي طويلاً، ذا لحية شقراء، مبتسماً دائماً وكان رقيق الحديث كرجل قضى عشرين عاماً في السجن» فإن كتابتك تكون بأسلوب صحفي إذ لم يقع شيء في الزمان والمكان ولم تكشف عن أي معلومات. وإذا كتبت نفس المعلومات كمشهد كما يلي:

– انتظرت أنيتا في الفندق مجيء رجل، وحين وصل أصيبت بالدهشة، إذ لم تكن تعلم ماذا كانت تنتظر. ولكن بالتأكيد لم يكن ذلك ما انتظرته. لقد كان رقيقاً ومد يده لمصافحتها. كان اسمه تيدي، طويل القامة، ذا لحية شقراء، مبتسم الوجه دوماً. قال (آمل أن يكون الوقت مناسباً للحديث عن العمل، ولكنني قلق بعض الشيء بشأن هذه الجريمة وربما لن أتمكن من العودة إلى أطفالي). لم تصدق أنيتا رقته في الكلام إذ قيل لها إنه قضى عشرين سنة في السجن.

إن كاتب الجريمة الحقيقية سرعان ما يمزج الأسلوبين الصحفي والروائي ليقدم عملاً متكاملاً.

ولا شك أن هناك مشاهد طويلة تجري في مكان واحد وضمن زمان واحد. وهناك إشارات لما يمكن تسميته بخلاصة المواد التي تغطي أماكن وأزمنة متعددة. ليس على كل كلمة في كتابك أن تكون ضمن مشاهد، إذ يمكن أن يكون نصف الكتاب دون مشاهد. لكنني أعتقد أن كتّاب الجريمة الحقيقية الجدد قد أهملوا المشاهد. إنهم يبدأون بسرد الحكاية فقط. وقد يحدث هذا وقد يحدث ذاك. وفي النهاية فكل شيء يطرح مسطحاً على الورق لأنه يفتقد للحياة من خلال التصوير وليس الإخبار.

إذن يتوجب عليك أن تقرر أي الأجزاء يجب التعامل معه روائياً. ولكنني أستطيع أن أقدم بعض الإضاءات:

– أكتبْ المشهد بعد اتخاذ القرارات الرئيسية. ولا تكتب «التقى جاك رجل على العشاء في أحد الأيام وقررا قتل الشاب الذي دفع بحاك من أعلى التل »، خذ القارىء إلى العشاء، أرنا الشخصيات ودعنا نستمع إلى الحوار المفضي إلى اتخاذ مثل هذا القرار الهام.

– أكتبْ المشهد حين يكون هناك صراع بين الشخصيات. لا تكتب «لم يتفق فرغسون وبولاسكي على كيفية التحقيق، حيث كانا يتخاصمان دوماً بشأنه». أرنا على الأقل إحدى تلك الخصومات عندها نستطيع إدراك مشاكلهما حول التحقيق.

- أكتبْ المشهد حين تكون هناك عواطف مشبوبة.

لا تكتب «ذهب ضابط الشرطة هانراتي إلى بيت هادنز وأخبره بأنه تم اكتشاف جثة جنيفر».

أكتبْ مشهداً دعنا نرى ونشعر من خلاله عواطف هانراتي وهو يحمل تلك الأخبار أو كيف استلم أبواها ذلك الخبر.

(وأود التأكيد على أن العديد من طلابي سوف يكتبون مشاهد تقود إلى صراع أو ربما لحظات تراجيدية ومن ثم يلغون ذلك ويكتبون بدلاً عنه شيئاً مثل: «فيما بعد وحين هدأت الأمور». إنهم بذلك يلغون أفضل المشاهد. إن لدى الكتاب الجدد نزعة لتجنب المواجهة والعواطف القوية كما يفعل أغلبنا في الحياة الفعلية. ففي الحياة الفعلية افعلْ ما تشاء، ولكن في الكتابة عليك أن تنفذ إلى القلب. لا تتجنب المشاهد لمجرد أنها تجعلك غير مرتاح في الحياة الفعلية).

- أكتبْ المشهد في وقت الاكتشاف.

عند اكتشاف الجثة أو التعرف على القاتل أو عند إدراك التحري للدليل الموصل للجريمة، إن جميع تلك اللحظات المثيرة يجب عرضها على شاشة ذهن القارىء. إذ يجب تصويرها لا الإخبار عنها.

- لا تكتبْ مشهداً عندما لا يوجد صراع أو عواطف.

- إذا أردت إخبارنا فقط بأن التحريات ماضية في سبيلها، أو أن هناك تغطيات صحفية كبرى أو سواها، أخبرنا إذن ولا تصوّر لنا شخصاً يقرأ صحيفة، ما لم يعقب ذلك رد فعله القوي على ما قرأه.

فكّرْ بالأهداف:

مع استمرارك في كتابة المسودة الأولى لعملك ستبقى تواجه نفس السؤال: ما الذي سأكتبه فيما بعد ؟ ولا شك أن ذلك سؤال معقد، وأن الجواب يعتمد على قصتك، أسلوبك، معالجتك، لكنني أستطيع أن أقدم إليك زاوية هامة تلك هي: التفكير بالهدف.

الحبكات تتلاحق لأن لديك أهدافاً. وكل شخصية تكتب عنها سواء كانت رئيسيةأو فرعية، موجودة على الصفحة لأن الكاتب يبغي شيئاً من وراءها. فهو يريد أن

تقدم الشخصية على قتل زوجها من أجل الاقتران بعشيقها. يريد الإمساك بالقاتل. ربما يكون له هدف سلبي مثل تجنب القتل أو عدم إدانته.

وهناك أهداف رئيسية في جريمة القتل الحقيقية، مثل هدف التحري في القبض على المجرم أو هدف المجرم في تفجير مخزن الغلال والحبوب. هناك أهداف متوسطة مثل هدف التحري إحالة القضية إليه أو هدف المجرم الحصول على ديناميت. وهناك أهداف صغيرة مثل هدف التحري الانتهاء من قضية أخرى من أجل التفرغ للسعي إلى إحالة قضية تفجير الغلال إليه، أو هدف المجرم لسرقة سيارة من أجل الوصول إلى متجر الديناميت. والأهداف الصغيرة كما ترى لا يتم اختيارها بشكل عشوائي، إذ أنها خطوات للوصول إلى الأهداف الرئيسية.

في كل مرحلة من المراحل السابقة يجب عليك أن تكون قادراً على النظر في الصفحة التي تكتبها وتسأل كل شخصية «ماذا تريد؟ » فإن لم تعرف ماذا تريد، فكيف يتسنى للقارىء معرفة ذلك؟ وإذا لم يعرف القارىء ماذا تريد الشخصية فلن يكون معنياً بمعرفة ما سيقع لاحقاً.

لذا فعندما تكتب أنظرْ إلى الشخصية التي تكتب ولا تسأل نفسك: ما الذي سيفعله فيما بعد؟ إذ ربما سيذهب في إجازة، وذلك ما لا تريد الكتابة عنه. اسألْ نفسك (ما الذي يريده فيما بعد ليجعله أكثر قرباً من هدفه النهائي؟) ومن ثم (ما الذي فعله ليقربه من الهدف؟) إن ذلك ما يجب أن تكتب عنه. وهناك ثلاثة أسئلة تساعدك في تقرير أو عدم تقرير استخدام الأحداث.

– هل هناك مواجهة؟ المواجهة أو الصراع عناصر جوهرية في سرد القصة، فهي تعني أن بطلك يجاهد في الوصول إلى هدفه، وأن هناك شيئاً ما يحاول ثنيه عن ذلك. وأن ذلك الشيء يمكن أن يكون شخصاً آخر ذا هدف من وراء المواجهة.

في كتاب (عبر الحدود) هناك مشهد يتم فيه اختطاف مارك كليروي، وللخاطفين هدف يتمثل في قهره وإخضاعه لهم. فيقاتلهم في الهرب من الشاحنة لأن هدفه الفرار من الخطف.

والمواجهة يمكن أن تكون من قبل شخص آخر لديه نفس الهدف. (في الزوج الكامل) ناقشت الصراع بين زوجة كوستا وعشيقته. كان هناك صراع لأن المرأتين لديهما نفس الهدف وهو: حب كرستا. ويمكن أن تأتي المواجهة من قوى غير بشرية مثل الكوارث المالية والأحداث الصناعية.

- أهي مثيرة ؟

حين أكتب عن جريمة حقيقية، ثم أحصل على معلومات مثيرة جداً فإنني أحاول تضمين تلك المعلومات في الكتاب، حتى مع عدم وجود صراع. وعادة لا أكتبها بشكل مشاهد حيث أن المشاهد دون صراع نادراً ما تنجح.

على سبيل المثال، حين كنت أبحث (دون رحمة) التقيت بأشخاص قاموا بشراء البيت الذي قتل فيه أرت منسنيا. وقد أخبروني بأن البيت مسكون بالأرواح، وقد جلبوا أشخاصاً لتقصي ذلك، إن كل ذلك دون شك ليست له علاقة بالقضية، ولكنه موضوع مثير وأدركت أن القراء سيسرهم القراءة عن ذلك، لذا ضمنت تلك المعلومة.

- أهي معلومات جوهرية ؟

إن كانت لديك معلومات يتوجب على القارىء الاطلاع عليها كي يفهم القصة، فإنك ودون شك سوف تضمنها الكتاب. والسؤال هو كم من المساحة سوف تستوعب؟ والكثير من تلك المعلومات سوف يتم اختصارها إلى جملة أو جملتين.

على سبيل المثال: في نهاية الفصل الرابع من (الجرعات المميتة) كنت أريد أن يعرف القارىء من الذي أعطى الأمر بقتل الرحمة، وتلك معلومة جوهرية. وقد اشتملت على بضع مكالمات هاتفية دون دراما ودون هدف محدد أو مواجهة، لذا كتبت ما يلي:

تم توزيع المعلومات في عدة اتجاهات.

أعلم الدكتور هيللر الفاحص الطبي، كما قام محامي المستشفى بإعلام وكيل النيابة.

وقام شخص ما بإعلام الصحافة.

أكتبْ بصدق

قلت فيما سبق إن كاتب الجريمة الحقيقية ما هو إلا قاص يلبس أيضاً قبعة صحافي. وسوف تتضارب تلك الأدوار في موضوع الرخصة الإبداعية. ومن المقول بشكل عام أن الفنان ولكي يدرك رؤيته الفنية يمكنه أن يمارس بعض الحرية إزاء الحقيقة. وكان السؤال المطروح دوماً: إلى أي مدى؟

إن قصة الجريمة الحقيقية تقع في مكان ما بين الرواية التي لا تؤخذ بجدية، والقصة المنشورة في الصحيفة اليومية، التي يتعامل معها الناس بجدية. إن قصة الجريمة الحقيقية التي تكتبها ما هي إلا خليط من الصحافة والإمتاع. فقد وعدت قراءك بعمل جيد

للقراءة. ولكنك وعدتهم أيضاً بتقديم الحقيقة. والطريقة الوحيدة للمحافظة على تحقيق كلا الوعدين هو الحصول على رخصة إبداعية دون أن تعلم أين تضع الفارق بين الإثنين. ولكن أين تضع الخط الوهمي؟ بتوجب عليك أخيراً أن تقرر ذلك بنفسك ولكنني أستطيع أن أخبرك ما أفكر به وأفعله. إن موضوع التفاصيل المرئية عادة ما يكون موضوعاً مثيراً.

ولا أريد أن أعرض فقط ما قالته ليندا ولف، كاتبة جريمة حقيقية جيدة، (الهيكل الأساسي للبحث) أريد خلق مشهد واضح يستطيع القارىء الدخول فيه حيث يصبح في قراءة الأحلام. ولكن ثانية وحسبما تقول ليندا أيضاً: (هناك أشياء تعتمد على الحسابات غير الخيالية، وهناك عناصر في القصة غير قابلة للتعاون، أو أنها تتخفى وراء المشاعر الحقيقية، أو أنها ببساطة غير قابلة للسير).

بالإضافة لذلك فإن بعض المقابلات الشخصية تذكر بلون الجوارب التي كانوا يرتدونها في اليوم السابق أو بجلوسهم على اليمين أو اليسار من المنضدة. لذا فعندما أكتب عن الاستمرار في اتخاذ القرارات بشأن الإبداع المعقول آخذ بالاعتبار التفاصيل الصغيرة والاقتراب من الحقيقة، ولا يوجد كاتبان يتماثلان في رسم نفس الخط لمكان واحد.

ولكن هناك بعض التعميم الذي يبدو معقولاً بالنسبة لي.

فحين أخبرك عما كان يرتديه الشخص أكون إما على معرفة بذلك، أو أكون قد ألبسته ما أريد استناداً للمعلومات العامة عن ذوق ذلك الرجل بالنسبة للملابس.

وحين أخبر عن مكان جلوس الشخصين ومن منهما شرب القهوة والشاي، فإنني أقدم إليك الحقيقة الدقيقة أو استناداً لمعلوماتي الدقيقة التي أعرفها.

فيما يتعلق بالحوار فإن الناس غالباً ما ينسون الكلمات التي فاهوا بها حرفياً أثناء المحادثات التي جرت قبل عدة أشهر. وعلى الأخص حين تكون المحادثة دون دلالة آنذاك، أو حين لا تكون المحادثة قد تم تسجيلها كما فعلت في موضوع (الإبداع) حيث استخدمت الكلمات حرفياً. وفي جميع الحالات الأخرى فقد صنعت الحوار استناداً لمعرفتي بما قيل ولمعرفتي بالأشخاص.

ويتبنى كتاب آخرون تمييزات مختلفة ويعملون وفق إرشادات أخرى. ولكنني أعتقد أن معظم الكتاب والمحررين يتفقون على النقاط التالية الخاصة بالرخصة الإبداعية في موضوع الجريمة الحقيقية.

- الجريمة الحقيقية دون تفاصيل كافية ستكون كتاباً مملاً.

- ليس من الواقعي التفكير بأن الناس سوف يتذكرون التفاصيل الدقيقة عما كانوا هم أو غيرهم يلبسونه أو يأكلونه أو يقولونه منذ سنتين أو أكثر.

- والطريقة الوحيدة لتضمين تلك التفصيلات في الكتاب هي التخمين بها.

- على الكاتب ألا يعدل أو يبتدع حقائق محددة، حقائق يكون من شأنها تغيير مسار القصة.

- ما يفعله الكاتب من ابتداع يجب أن يستند على معلومات عامة عن الشخصية أو المكان.

- على الكاتب ألا يبتدع تفاصيل حين يكون على علم بالتفاصيل الحقيقية.

لذا اسردْ الحقائق، ولكن اكتبْ قصة جيدة.

دعني أقدم لك...

كيفن. جي. أندرسون

ليكن لشخصياتك التي في المشهد تألق وبراعة لأن القارىء لن ينسى الانطباعات الأولى.

ثم أقرأ ما وراء الجملة الافتتاحية الأولى في الرواية:

«أحب براديلي تيلور». قالتها ستيفاني مكنري لصديقتها نينا مونت كلير».

لا شك أن تلك الكاتبة لا تفهم الأدوار المتعددة التي يلعبها التقديم البارع للشخصيات في الرواية، وبدلاً من إثارة اهتمام القارىء وإغرائه فإنها حاولت إجبارنا على قبول ثلاثة أسماء قبل البدء بالاطلاع على الرواية.

إذا كنت تقترف مثل هذا الخطأ (ومعظمنا يفعل ذلك من حين لآخر)، فإنك تفوت على نفسك الفرصة من خلال تقديمك للقارىء مجرد الأسماء، وتحرمه من تثبيت الشخصية في ذهنه (وبشكل لا ينسى) وحتى مع كتابتك لتقديم مثير للشخصية (بغض النظر عن موقع ذلك التقديم في النص) فربما لن تحوز على الفائدة التامة من وراء كلماتك، وبعد كل ذلك فإن معرفة تقنية الانزلاق السلس من المقدمة إلى القصة ليس كافياً، لأن القاعدة الأولى لصياغة المقدمات تعد شرطاً أساسياً للكتابة الجيدة، وكل كلمة يجب أن يكون لها عرض محدد، وتلك الكمات التي لها دلالات متعددة ستكون الأفضل بلا شك.

سنرى كيفية الحصول على تأثيرات متعددة من خلال مزج المقدمات مع الأحداث، الحوار، والعناصر الأخرى، ولكن لنر أولاً لماذا تبدو المقدمة المباشرة رتانة ولماذا يتوجب عليك أحياناً استخدامها.

- صعدت كريستين توماس إلى سيارتها
- قرر ريتشارد كالاوى الرواج.

إن كلا النموذجين أعلاه يفتقد البراعة، الخيال والتألق، وقد يجعل ذلك القارىء

يشيح بنظره عن تلك المقدمات المملة، ولكن لاضمان لذلك، فكلا النموذجين لا يمتلك أي إثارة لجلب اهتمام القارىء إلى الجملة التي تلي. وهذا النوع من التقديم على الأخص غير مؤثر حين يتم افتتاح النص به حيث لا يواجه القارىء بشيء مثير عدا أسماء غير مألوفة، وعندها قد يرمي القارىء (أو المحرر) بالقصة جانباً ويلتقط شيئاً آخر أكثر إثارة.

ويمكن أن يكون للمقدمة المباشرة دور إذا كانت أسماء الشخوص قد تم التعريف بها عاطفياً. فإذا كنت تكتب حلقات على سبيل المثال فإن جملة: وصل كونان إلى غمد فأسه القتالي، عندها سيكون ذلك كافياً للمعجبين بـ (كونان) أن يعرفوا ماذا سيحصل بعد ذلك.

من ناحية أخرى فإن التقديمات التافهة غير ذات نفع لتقديم الشخصيات الثانوية بطريقة منهجية.

ولنطلع الآن على العديد من التقنيات المتقدمة.

الحركة:

في قصة «أغنية التعذيب » الكلاسيكية القصيرة، يقوم جون شيفر بجعل شخصياته جاك لوري وزوجته يحضران حفلاً حيث «لا يتمكنان من القيام بأي تصرف »، بعد ذلك يقدم فرانز الذي: « يرحب بجاك وزوجته بأدب وذكاء جم يجعل الضيوف يشعرون بأنهم إما جاؤوا مبكرين عن موعد الحفل أو متأخرين جداً، ويصر بشدة على أن يجلس جاك في كرسيه الذي يجلس عليه ويذهب هو ليجلس على المدفأة المشعة. إن دنزل (و) تصرفه يبقيان مثبتين في ذهن القارىء، لذا فعندما تتحول الشخصية فيما بعد لتصبح شخصية الرجل الذي يضرب زوجته يفكر القارىء قائلاً: «آه، كنت أقول منذ البداية إنه ليس بشخص جيد ».

إن شيفر دقيق جداً في عدم جعل الحركة في المشهد تلقي بظلالها على الشخصية، إذ أنها تعمل لصالح الشخصية لا ضدها، وإن القارىء يدرك أن الشخصية والحركة وحدة واحدة، وإذا كان يتذكر الحركة فحسب أو الشخصية وحدها دون الحركة عندها لن تكون المقدمة ذات فاعلية.

الحدث والحوار:

والتقنية الأخرى تكمن في ربط الحدث مع الحوار. دع الشخوص يتحدثون أثناء قيامهم بشيء مثير. في روايتي (النشور) أقدم الشخصية كما يلي:

« إني جلدمانز دريكس، أيها اللعين !
صرخ بذلك بأعلى صوته في سماعة الهاتف المثبتة على الباب.
«دريكس ! إني أقيم هنا، هل يتم
تسجيل الصوت؟ دقق بذلك !»

كان بإمكاني أن أكتبها بالطريقة التالية: «صرخ جلدمانز دريكس على بابه، غير أن كومبيوتر الأمان رفض أن يسمح له بالدخول ».

غير أن النثر المسطح المبتذل لن يشبع توق القارىء وإحباطاته إن لم يتضمن لمسة من الأصالة.

كنت محتاجاً للحدث لجعل الحوار واقعياً إذ لا تستطيع الشخوص التحدث ببساطة لنفسها، وبالتالي لن يصبح ذلك مقنعاً. ولابد لبعض الأحداث أن تخرج الحوار منها (كم مرة عكفت على رواية تصور شخصية معزولة تشرح الوقائع الأساسية للقصة لذاتها؟).

يمكن للشخوص أيضاً تقديم بعضها من خلال الحوار. ويمكن أن يكون ذلك فعالاً إذا ما كانوا مشغولين في حدث مثير يشد انتباه القارىء. في رواية (عن الفأر والناس) يصف جون شتاينبيك شخصين دون أسماء أحدهما ضئيل الحجم والآخر ضخم، يمشيان سوية في طريق ثم يصلان إلى بحيرة، ويقوم الضخم بعب الماء وهو يشخر كالفرس، فيتقدم الضئيل منه بعصبية قائلاً:

«ليني ! «قالها بحدة، «ليني، بحق الله لا تشرب كثيراً». ويستمر ليني في الشخير بالماء، وينحني الضئيل فوقه ويهزه من كتفه قائلاً:«ليني سوف تمرض كما حصل لك البارحة».

في ذلك الحوار القصير نسبياً نتعرف إلى اسم «ليني » (كما أخبرنا به جورج الذي نتعرف على اسمه في المقطع الذي يلي ذلك) ونستطيع التخمين بأنه ليس لامعاً جداً (حيث أنه قد عانى من المرض بسبب الإفراط في الشرب في الليلة التي سبقت ذلك)، ونتعرف كذلك على بعض الأشياء الأخرى عن جورج: فهو صبور مع ليني رغم عصبيته بجانب الرجل الضخم، وبوضوح فإنه يبدو القائد في هذه العلاقة.

من النادر أن يكون للحوار دون حدث تأثير (كما تم عرضه في نموذج الافتتاح لهذا المقال)، والحديث المباشر في حكاية الشخص الأول يمكن أن يكون ذا فاعلية كما في

الجملة الافتتاحية في (موبي ديك) لهيرمان ميلفيل: (سموني اسماعيل)، إن هذه الكلمات تمتلك كمية هائلة من الغموض والمعلومات إذ أن اسم (اسماعيل) مثير (وبعكس جملة مثل سموني تيم، لن يكون لها آفاق ملحمية كما خطط للرواية أن تكون).

وكذلك اصطلاحات المقدمة غامضة بشكل ما - الشخصية تريدنا أن نسميها (اسماعيل)، ولكن لماذا لم يقل اسمي اسماعيل ؟

أهو يستخدم اسماًمستعاراً ؟ أهو يحاول البروز ؟

المحيط الخارجي...

يمكن أيضاً استخدام عناصر المحيط الخارجي لربط أسماء الشخوص، وللتبصر بها، ومرة أخرى يمكن الرجوع إلى رواية (النشور):

* على جيب معطف المختبر كان قد كتب اسمه - رودني كويك - وذلك كي لا يقدم أحد على سرقة المعطف. بتقديم الشخصية بهذه الطريقة، وصفت ماذا يلبس، متضمناً موقعه وماذا يعمل وبينت أنه مصاب بجنون الارتياب حيث يخشى أن يقوم أحد ما بسرقة معطف المختبر.

تتضح أيضاً ضرورة استخدام المحيط الخارجي بشكل ضئيل، وبشكل عام يتوجب استخدام عناصر المحيط الخارجي لتقديم الشخصيات الرئيسية فقط. وإذا تم استخدامه لكل شخصية، وكذلك في الحكاية، فإن هذا التخفي والبحث سوية مع الأسماء يصبح مضجراً، إذ لا يمكن افتتاح كل مشهد بشخصية تنظر إلى بطاقات الأسماء أو الحاجات الشخصية.

والأكثر أهمية، مع ذلك، هو أن الهدف المحال إلى الوجوب يجب أن يكون له دور يلعبه مع الشخصية ولا يمكن أن يكون موائماً فقط.

والمدخل الأكثر مباشرة هو صياغة أسماء الشخوص في السرد حيث يتم استخدام عناصر المحيط لمزيد من التشخيص الإضافي.

وقد استخدم شتاينبك هذه التقنية في افتتاح روايته «شارع السردين المعلب »:

« ليست بقالية لي تتونغ نموذجاً مثالياً للأناقة، إلا أنها معجزة في التجهز، كانت صغيرة ومزدحمة، ولكن بمساحتها التي لا تزيد عن غرفة واحدة يمكن للمرء أن يجد

كل شيء يحتاجه كي يبقى حياً وسعيداً، الملابس، الطعام الطازج والمعلب، الخمر، الأطباق، معدات صيد الأسماك، المكائن، القوارب، حبال السفن، القبعات، قطع لحم الخنزير، ويمكن شراء زوجي خف من بقالية لي تشونغ، وكيمونو حريرية، وربع لتر من الويسكي وسيجار... وما لا يمكن الحصول عليه لدى تشونغ يمكن الحصول عليه لدى دورا».

كما يتضح، لا شيء في المقطع السابق يصف بشكل مباشر لي تشونغ ، ولكن تتكون لدينا بعد القراءة صورة مفعمة بالحيوية عمن يكون، حيث أن شخصيات مثل لي تشونغ ليس هناك من داع لإجراء تقديم لها:

« كان قد أكد للجميع بأن شيللي لن تكون في الحفلة ولا- إن كان يستطيع فعل ذلك - في حفلة أخرى، وجميع زجاجات الشراب المستعارة ستكون آمنة، وقد وعد بأن تبقى جميع المصابيح الجانبية في أماكنها، وجميع الحيوانات الأليفة تبقى دون أن يتحرش بها أحد.» وحتى دون لقاء شيللي فإن لدينا صورة متكاملة من نوعية هذه الشخصية.

وأخيراً، تذكّر أن الإيقاع الذي تستخدمه لتقديم الشخصيات، وكيفية إدراك كل من الشخصيات للشخصيات الأخرى، يضيف انطباعاً للقارىء.

« شاهدت جيم جالساً في المدرجات المكشوفة، يراقب الأطفال الآخرين الموجودين في حلبة الرقص، خائفاً من أن يطلب من أي فتاة أن ترقص.»

إن هذا مختلف عن القول:

« شاهدت جيم سميث جالساً في المدرجات المكشوفة..»

حين تشير الشخصية إلى (جيم) يدرك القارىء أنها تعرفه إذ ربما تكون صديقة (أو أخت) لأنها تعرف ما يفكر به، وعندما تناديه جيم سميث فإنها ولا شك قريبة غريبة عنه، وربما زميلة رقص فقط.

وفي جملة مثل: «أخبر الرائد بيل ركهام الجنود أنهم جميعاً على وشك الموت»، فإن الرائد هنا غريب، ضابط قائد ينقل أخباراً سيئة، وبالإمكان تقديم (الرائد) بصورة أكثر من صديق، أو كبقية الجنود، إذ أنه نفسه على وشك الموت، حين يتم افتتاح الجملة بالقول (أخبر الرائد الجنود...) أو ربما بالقول (رغم أن ركهام كان رائداً، إلا أنه جلس بين الرجال وأخبرهم أنهم جميعاً على وشك الموت).

وإذا لم تستطع أن تقرر استخدام أي من التقنيات الأفضل لكل شخصية فتخيلْ كيف قدمت الحياة الحقيقية لتلك الشخصية بما يعادل ويوازي حياة الناس كاملة، وربما تقول:

«تلك هي العمة التي علمتني كل شيء أعرفه عن تربية الأطفال ».

وإذا أخذت بالحسبان الإيقاع، المظهر والحدث وكذلك الكلمات الحقيقية، فلن يكون إلا غموض نادر في تقديم حياتك الحقيقية، وعندها لن تكون روايتك مميزة.

نقاط ضعف رواية الحب

جودي ديفيروس

منذ اثني عشر عاماً نشرت أول كتاب لي. قرأت الكثير من الروايات الروماسية المكتوبة بشكل جيد، وبحثت بجد ولكنني أخيراً لم أتمكن من تسويق كتابي، حيث أنني شخص يعمد إلى تحليل كل شيء. حاولت أن أحصي مدارات تلك الكتب التي قرأتها، والتي فشلت في الاستحواذ على اهتمام القارىء.

لا شك أن هناك قواعد سريعة في كتابة قصص الحب. قواعد لا يمكن اختراقها وحدود لا يتوجب عبورها، على سبيل المثال تستطيع أن تصفي الغموض على روايتك ولكن إذا بالغت قليلاً فلن تجد من يشتري كتابك، لا محبو الغموض ولا قراء الرومانسيات. وفي ما يلي تسع من المشكلات الشائعة التي لاحظت وجودها سواء في المخطوطات غير المنشورة أو في كتب تم نشرها ولم تحظ بقراء يتناولونها.

لا تضف على شخوصك الكثير من الشخصانية:

من الطبيعي أن تسعى لإضفاء جميع ما أنت معجب به على بطل أو بطلة عملك، حيث أن البطلة عادة ما تكون محور عملك، أو ربما تريد أن تمثل كل ما هو جيد. فأنت تريدها: نبيلة، شجاعة، محبة للأطفال والحيوانات، مثقفة، يغرم بها الآخرون (وبذلك تداعب أوتار قلب القراء)، وتريدها جريئة أيضاً، يرغب بها جميع الرجال.

ولسوء الحظ فحينما تضفي جميع تلك الصفات على شخص واحد لن تنتهي إلى صياغة مثال أكثر واقعية مما هو موجود في الحياة، إنك بذلك تخلق فوضى شديدة يصعب التمييز في خضمها.

على سبيل المثال، لنقلْ أنك افتتحت كتابك بمشهد تبدو فيه البطلة متهمة من قبل وغد، ثم يليه مشهد ترى فيه البطلة طفلة تبكي بسبب انحشار قطتها في شجرة. وتغامر البطلة بحياتها لإنقاذ القطة ثم سقط من على الشجرة لتتلقفها يدا البطل، ثم يروح الاثنان في عناق.

لن يستطيع القراء تكوين فكرة عن الشخصية التي قدمتها. لذا حاول أن تلتقط سمة أو اثنتين خاصتين بالشخوص وابق مركزاً عليها طوال الرواية، إذ تستطيع أن تكتب رواية كاملة عن صفة حب البطلة للأطفال مثلاً.

لا تخطىء باستخدام الصيغة الجاهزة في الحبكة:

وأقصد بالصيغة الجاهزة الخطوط العامة للحبكة والتي تم استخدامها عدة مرات في الأعمال الروائية. على سبيل المثال: قرأت منذ سنوات رواية لم تكن سوى تكرار للصيغ الجاهزة. وحين اشتريت فيما بعد كتاباً آخر لنفس الكاتبة قرأت ما كتب على الغلاف الأخير. لقد كانت رواية عن قارب في النهر، ورحت أرتب قائمة بجميع الصيغ التي أتذكرها والمتعلقة بالحب في قارب، وملأت صفحة كاملة بتلك الصيغ، بعد ذلك شرعت في قراءة الكتاب، وجدت جميع الصيغ التي جمعتها مستخدمة في ذلك الكتاب. واليوم فإن تلك الكاتبة لا تجد ناشراً لكتبها.

أحياناً وأنا أكتب يتبادر إلى ذهني مشهد فيما يمكن أن تتنبأ به الشخصية في لحظة العشق الرومانتيكي. وعندها أكتب شيئاً مشابهاً للصيغ الجاهزة ومعايراً (قدر الإمكان) لها.

تجنب البطلة المعبودة / المضطهدة:

وهذه أكبر المشكلات صعوبة في الشرح للمبتدئين في كتابة قصص الحب. في بعض النصوص جميع شخصيات الكتاب تقع في غرام البطلة أو تكرهها. وفي نهاية العمل فإن أولئك الذين لم يحبوها (وذلك يتضمن الخدم أيضاً) يتم قتلهم من قبل الكاتب بطرق شريرة.

وفي بعض الكتب فإن جميع الشخصيات، رئيسية أو غير رئيسية، تقع في غرام البطلة بغض النظر عن مشاعرها هي.

لذا وبدلاً من جعل بطلتك مركزاً لأكوان الجميع، دع البعض يعجب بها والبعض الآخر يكرهها والبقية لا يهتمون بها.

خفف من جرعة الجنس

ليكن معلوماً أن روايات الحب ليست روايات جنسية. إنها أعمال تدور حول أناس يتعرفون على بعضهم ثم يقعون في الحب. والجنس ليس إلا جزءاً صغيراً من

الحب، غير أنه من المألوف أن قصة الحب عند المبتدىء لا تضم شيئاً سوى مشاهد جنسية لا تنتهي. فإذا تركت البطلة بيتها فإن رجلاً ما سوف يسعى إلى اغتصابها. وإذا صعدت سلماً فسوف تقع على رأس البطل وسوف تطير تنورتها لأعلى من رأسها فتمتد أصابعه لتداعب مفاتنها. لذا لا تجعل كل جزء من الحوار يقود إلى مشاهد جنسية. إن القارىء عندما ينتهي من الكتاب يجب عليه أن يكتشف أن ذينك الاثنين كان لديهما شيء آخر أيضاً عدا الجنس، ذلك هو، كيف يناقشان شؤون حياتهما خارج السرير.

أكتبْ رواية لا محاضرة:

غالباً ما يضع كتاب روايات الحب نجوماً نصب أعينهم على أمل أن يحظوا بثناء النقاد. ولكنهم ومن منطلق وراثة العظماء فإنهم في الحقيقة لا يكتبون روايات، بل محاضرات طويلة حول بعض المواضيع مثل (الايدز) والخيانة الزوجية أو المخدرات. وجميع ذلك تشاهد يشوبها الجنس. إنهم في الحقيقة يقدمون مواعظ أو أدب، لكنهم لا يقدمون روايات حب. وعندها يفشلون في بيع أي شيء.

لا تكتبْ ديناصورات:

عندما نشرت لأول مرة، كان من الأسهل أن تبيع رواية غرامية مما هو سائد اليوم، فكل ما كان يحتاجه الكاتب هو بطل غاضب وبطلة ذات أثداء كبيرة والكثير من الجنس. غير أن عالم الأمس لم يعد بالإمكان استعادته. فمنذ اثنتي عشرة سنة كان لا يسمح لشخص أن يشتري صورة امرأة عارية قبل أن يثبت أنه قد تجاوز سن المراهقة. واليوم فإن شركات العطور توزع صور النساء العاريات مجاناً مع زجاجات العطور. لقد تغير العالم، إذ يمكنك أن تطلع على أي رواية غرامية كتبت في 1991 ولا تجد إلا اختلافاً قليلاً عن روايات أواسط السبعينات، فلا يزال البطل جذاباً وذكياً ولا تزال البطلة جميلة جداً تجعل أعناق الرجال تميل باتجاهها حيثما مشت. والحبكة القائمة على رغبة البطل بالبطلة والشرير الذي يحوك المؤامرات مع كمية وافية عن الجنس تملأ أكثر من 85٪ من صفحات الرواية. لقد مرت تلك الأيام التي كان يتم بيع ملايين النسخ من تلك الروايات. إن قارىء اليوم يريد روايات تتحدث عن عقد شخصية وليس فقط تجعل المراهقين يشعرون بالخجل. القراء يريدون حبكة من لحم ودم.

ابق ضمن تخوم الجيل:

عندما يريد الكتاب تسويق رواياتهم غالباً ما يعمدون إلى كتابة رواية حب «مختلفة». وذلك يعني أنهم يخططون لكتابة رواية حب بطلها قسيس مشعوذ، وقد يقوم بقطع رؤوس الدجاج. ولقد استلمت رسائل من نساء يقترحن علي أن أكتب رواية عن رجل يضرب زوجته!

ولكن تذكّر أن من الصعب كتابة رواية حب بين اثنين عاريين إذ يجب أن تكون البطلة مثيرة للرجال - أو عن رجل تستقتل النساء للنوم معه. إن تلك الشخوص غير مقنعة وهي غير ذات أهمية للقارىء.

لا تملأ الرواية بأشياء ليست بحاجة إليها

غالباً ما يعمد الكتاب المبتدئون إلى إعداد دراسة طويلة عن شخصياتهم الرئيسية، وبضمن ذلك الجوانب الجسمانية والسمات الشخصية وكل شيء يعرفونه عن الشخصية. ولسوء الحظ فإن الكثير من تلك المعلومات لا حاجة لها، بل إنها تدخل السأم على القارىء أثناء السرد. ولنر مثالاً على ذلك في الفصل الأول، هو فصل طويل يتحدث عن ثقافة البطلة وكيف أن والدها لم يكن يؤمن بتعليم المرأة (وذلك خاص بحبكة اضطهاد المرأة) لذا تم انتقاء مدرس خاص لأخيها. غير أن الأخ كان مهتماً بالخيول فقط، لذا يقضي المدرس وقته في تعليم الأخت. لكل ذلك يخبرنا الكاتب بأن البطلة يمكنها أن تقرأ وتكتب لغتين ميتتين وست لغات حية. وبعد هذا الفصل لا يعود الكاتب إلى ذكر هذا التعليم المثير والذي يصبح مكانه في الرواية زائداً عن الحاجة. لذا يجب ذكر المعلومات الضرورية عن القصة فقط. على سبيل المثال:

قلْ إن البطل والبطلة كانا في غابات أميركا اللاتينية يبحثان عن كنز مفقود عندما عثرا على حجر مكتوب عليه مفاتيح الكنز. وعندما يقوم البطل بتنظيف ذلك الحجر يجد حروفاً لاتينية منقوشة عليه ويصرخ قائلاً: عظيم! كل ما علينا أن نفعله الآن أن نعود مسافة 600 ميلاً لأقرب متحف كي نتعرف على ما هو مكتوب على الحجر. آنذاك تبدأ البطلة بقراءة ما هو مكتوب باللاتينية، ويسألها البطل عن كيفية معرفتها بتلك اللغة، ويدع الكاتب البطلة تتحدث عن حكاية تعلمها اللغة. على الكاتب أن يعرف الكثير عن أبطاله وشخوصه بدل أن يقص على القراء، إذ ليس

هناك من سبب لتعريف القارىء بكل شيء وإن كان هناك سبب فيجب أن يتم إلماحاً.

إبدأ الرواية من منتصف الحركة:

على الكتب اليوم أن تنافس التلفزيون والسينما وألعاب الفيديو، لذا يجب أن تكون سريعة ومثيرة. فالقصص التي تبدأ بفصول كاملة مخصصة للشرح عن الشخصيات ليست سريعة ولا مثيرة. وحين أحاول الحديث مع أحد الكتاب الجدد عن ذلك غالباً ما أخبرهم بأن تلك الروايات إنما هي «أعداد للمرح» أو «تطوير للأسرار بالتفصيل في تلك الروايات».

دعني أصور الموقف. لنقلْ إن صديقتك لم تخبرك عما سوف تشاهده، لذا تذهب معها، تطفأ الأنوار ويظهر على الشاشة رجل ويبدأ الحديث. يخبرك كل شيء عن حياة البطلة، طفولتها، علاقاتها بأبيها وكيف أنها حزنت لوفاة أمها وتفاصيل أخرى. وبعد أن ينتهي من البطلة يبدأ بالحديث عن البطل.

أعتقد أن هذا الواعظ سوف يتسبب في إخلاء الصالة من النظارة، وأعتقد أن الناس قد اعتادوا الآن أن يشاهدوا أفلاماً عاطفية يقتل فيها ثلاثة رجال في الدقائق الأربع الأولى من الفيلم.

وماذا لو ذهبت إلى السينما ومع بدء العرض تظهر أرض منبسطة ذات تل في الخلفية ومع تقدم الكاميرا تتضح لك مساعدة قبر أمام التل؟ بينما شابة تجلس عند الشاهدة تقرأ كتاباً، وما يمكن للمشاهد أن يشاهده ليس المرأة، بل إن هناك رجلاً يمتطي حصاناً يقترب من جانب التل يطارده أربعة رجال، وحالما يصل الرجل إلى حافة التل ينظر إلى الأسفل فيشاهد المرأة، وكل ما يستطيع فعله هو أن يقفز من فوقها، تنظر المرأة للأعلى، ترى بطن الحصان تعلوها ومن ثم تسقط على شاهدة القبر.

مثل هذه الافتتاحية المختلفةعن المقدمة الوعظية الأولى تخبر القارىء بالكثير عما يريده وتجعله يطرح الكثير من الأسئلة: ماذا تفعل هذه المرأة وحدها خارجاً؟ هل الرجل المطارد طيب أم شرير؟ ومن هم مطاردوه ؟ (ومن ثم السؤال: ما الذي تقرأه المرأة جعلها في شغل عما حولها دون أن تسمع وقع حوافر الخيول ؟)

قد يعمد الكاتب أحياناً إلى استخدام الأعذار لغرض كتابة 35 صفحة أو أكثر عن دراسة الشخصية.

على سبيل المثال، لغرض أن يهرب البطل والبطلة من قبضة الأشرار عليهما أن يختفيا في مكان مظلم وقد يكون البطل مصاباً بسبب وصوله إلى ذلك المكان، وتقول البطلة عليك أن تخبرني عما يحدث.

وقد يجعل الكاتب البطل يجلس على قطعة خشبية ويتحدث على مدى 25 صفحة عن طفولته، حيث خضع لمدة عشر سنوات للعلاج. ويبدأ بتحليل تلك الفترة، ولعل الأكثر تأثيراً جعل البطل يقول: لا.... لا ثم ينتهي كل شيء، إن تلك ال(لا) سوف تثير الكثير من الأسئلة وتجعل القراء راغبين في البحث عن السبب الذي يجعل البطل خائفاً من الأماكن الضيقة، أي على الكاتب مراعاة تقديم المعلومات بجرعات صغيرة، إد أن ذلك يبقي القراء مستثارين ومهتمين. وعندما تستطيع جعل القراء يطرحون كل تلك الأسئلة فإنك تساهم في جعلهم يكتشفون شخوصك ويعيشون قصتك أثناء القراءة. وحينما تنجح في بناء مثل تلك الشخصية سوف تكتشف أن لا حاجة لك بالعودة إلى الحبكات المليئة بالصيغ الجاهزة ومشاهد غرفة النوم. هناك قواعد سريعة وصارمة في كتابة روايات الحب، والمهم هو أن لا تسقط في امتحان الاستحواذ على خيال القارىء.

تجنب الأخطاء العشرة الشائعة

جوليس آرشر

في أحد مؤتمرات الكتابة اعترض أحد الطلبة قائلاً: «إذا رميت كل ما شطبته بالقلم الأحمر، فسوف لن يبقى لي سوى مقطع واحد ». وسألته: «أيهما تفضل، نطاقة رفض لمقالتك أم مقطع واحد تام ومقبول ؟».

إن المطلب الأساسي للكتابة الحرفية يكمن في إعادة الكتابة. وعليك أن تنقي لغتك من خلال المسودة الأولى والثانية.

منذ خمس عشرة سنة وأنا أحاضر في مؤتمرات القصة، وقد وجدت الطلاب يكررون نفس الأخطاء مرات ومرات. وفيما يلي أهم الأخطاء الشائعة مع الحلول لتجنبها:

1 - لعل أكثر الأخطاء وضوحاً في العمل القصصي هو ما يمكن أن أسميه «إسهال التوضيح »:

«الوداع »، قالتها بلهجة حاسمة. وضعت السماعة ببطء على الحامل، ثم نهضت من الكرسي. مشت نحو الباب، أمسكت مقبض الباب بثبات. فتحت الباب ومشت نحو الممر. بدا الطريق طويلاً نحو الباب الخارجي ولكنها نجحت أخيراً في الوصول إليه، وخرجت إلى الشارع، بعد ذلك ازدادت خطواتها اتساعاً حتى وصلت إلى سيارتها».

يمكن تصور القارىء ها هنا، فهو إما أن يكون قد أغفى أو في طريقه إلى ذلك إذا كانت القصة برمتها بهذا المستوى المبتذل من الكتابة.

وبالرغم من أن المقطع السابق مملّ ومضجر فإنه مضلّل كذلك. حيث أن القارىء يمكن أن يدفع للاعتقاد بأن هناك شيئاً ما وراء كل هذه التفاصيل غير المجدية.

مثل هذه المشاهد تتم كتابتها غالباً من قبل كتاب جدد يكونون على الأغلب غير واثقين من تحريك الشخوص من مكان لآخر، لذا يقومون بعملية التحريك بوصف جميع

التحركات. إن الطريقة الصحيحة لتحريك الشخصيات تتم بسرعة وبساطة. لذا تجنب التفاصيل غير الهادفة، كما يفعل الفيلم السينمائي بالقطع الرشيق السريع بين مشهد وآخر. وفي المثال السابق كان يمكن للكاتب أن يكتفي بكلمة ضرورية تغني عن كل ما قيل:

«وداعاً»

كانت لا تزال تفكر في النداء عندما

عادت سيارتها إلى صندوق البريد

استخدمْ فسحة من المكان لحركة الشخصية إلى المكان الجديد، أو دلِّلْ على فسحة من الزمن أو قدمْ مشهداً جديداً. وسوف يلتقط ذهن القارىء التحول الذي قمت به، ولا تضيع المساحات الثمينة أو تسئم قارئك بتقنيات الحركة العامة.

إن أوضح طريقة للعودة إلى الحاضر من التداعي، على سبيل المثال، هي تخطي مسافة والبدء بفقرة جديدة بكلمة: «الآن».

2- يرتكب العديد من القصاصين أخطاء جوهرية في كتابة الحوار مركزين على اللهجة المحلية متناسين اللغة الفصحى.

ويعتقد الكتاب الجدد أن عليهم تقديم مثل هذه الحوارات لإضفاء سمة الواقعية عليها. دون أن يعرفوا أنها ليست الطريقة الاقتصادية للتحاور الحرفي في القصة القصيرة. لذا يجب الاهتمام بهذا الجانب وإبراز الفصحى قدر الإمكان في الحوارات.

3- غالباً ما يعجز الكتاب عن إيصال ما يدور في أذهانهم إلى القراء، وفي ما يلي نموذج لذلك:

عندما جاء الدليل لجلبهم، كان جون جاهزاً للذهاب ولكن مايك لم يكن متحمساً للرحلة. لم يكن هناك سؤال ولكن كانت هناك خطورة. فهو والدليل ذهبا. على كل حال هما يمشيان إلى حيث تحركت الحافلة.

والآن أخبرني من الذي ذهب مع الدليل، جون أم مايك؟ إن الكاتب يعرف من الذي ذهب ولكن القارىء لا يعرف، وعند إعادة كتابة المقطع تقرأ ما يلي:

عندما جاء الدليل لجلبهم، كان جون مستعداً للمخاطرة

ولكن مايك كان متلكئاً في الذهاب. لذا غادر جون والدليل

تاركين مايك، وتوجها نحو الحافلة.

وعندما يتوجب على القارىء المشوش التوقف وإعادة قراءة الجملة والمقطع، يكون الكاتب قد أخطأ في فقدانه للإيضاح المطلوب.

4- وخطأ شائع يكمن في عدم انسجام الجملة مع أجواء حدث القصة كما يلي:

«كان سام جوردون متهماً بالقتل والغش في الضرائب وقد اندس في صفوف السوبر ماركت».

إن ذلك جيد إن كنت تكتب عملاً كوميدياً، لكنه غير مقبول وأنت تكتب عملاً جاداً. وعليك توفير مفاجأتك الأقوى حتى نهاية الجملة.

5- وقد لاحظت وجود عدم اهتمام مثير للشفقة في متابعة ما تقدم من أحداث. والمشكلة تعود إلى صياغة جمل كالتالية:

« منتحباً بحزن لموت من يحبه، كان المستشفى صامتاً من حوله».

وكما هو معروف فإن المستشفيات لا تنتحب بأسى (ما لم تكن تكتب بنمط الواقعية السحرية).

وعند إعادة كتابة الفقرة السابقة بعد التنقيح تبدو كما يلي:

« في المستشفى الحزين كان ينتحب بصمت الموت من يحبه ».

6- والمشكلة الأكثر عمومية تتمثل في المقطع القائد وهو الأكثر تأثيراً واستحواداً على اهتمام القراء. والمثال التالي من نص كتبته ممرضة حيث موضوع النص من ضمن وظيفتها:

« أول مدرسة للتمريض تم افتتاحها في مستشفى بيلينو في مدينة نيويورك عام 1873 ومنذ ذلك التاريخ تزايد الطلب على ممرضات مدربات بشكل منظور. وقد كان هناك نقص في الممرضات وخاصة في المستشفيات العصبية بسبب الصرامة في ذلك الفرع من التمريض ».

ونظراً لعمل الممرضة فإنني أقترح أن تفتتح عملها بمقدمة مثيرة بخبرتها في ردهات العلاج النفسي، ويمكن أن تكون الافتتاحية كما يلي:

« كنت قد تركت عملي في التمريض بعد أسبوع من العمل في ردهات العلاج النفسي، إذ هاجمني أحد المرضى بسكين، وقد استطعت الإفلات منه بسبب الوهن الذي أصابه بفعل المرض و تمكنت من ليّ ذراعه. كما قام مريض آخر بدفعي نحو الجدار وراح يجلدني بحبل نايلون ».

يحتاج الكاتب في الرواية إلى تشويق القارىء كي يتواصل معه، ولننظر إلى هذه الفقرة من قصة قصيرة وإعادة صياغتها:

الفقرة:

« ترايست ايستيت أرض واسعة تلتف حول النهر، ذات ضفاف مليئة بالزهور. راح بيتر جنتل يقص أعصان الزهور بعناية فائقة مركزاً على عمله. كانت الشمس عالية في السماء وبدأ يشعر بالحر. وفجأة هب نسيم دافىء من الشرق محركاً أوراق الأزهار ».

إعادة الصياغة.

« ها هي سنته التاسعة التي يعمل فيها بستانياً لترايست ايستيت. وها هي المرة الأولى التي يخبرونه فيها بالحضور إلى مكتب المدير، لا بد أن هناك مشكلة ما بالتأكيد ».

أي الفقرتين تجعلك ميالاً للقراءة؟ إن الفقرة التي تتضمن مشكلة توفر فرصة أكبر لشد انتباه القارىء والاستحواد على اهتمامه.

7- إن كتّاب القصة القصيرة المبتدئين غالباً ما يغيرون التركيز في قصة واحدة، فالكاتب يدع قراءه يشاهدون إجمالي الحركة من خلال عيون البطل حوريف:

« صعق حوزيف لرؤية جنفياف، فما الدي يمكن أن تفكر فيه، في جعل نفسها تبدو بهذا الشكل الغريب؟ ومع تصاعد الغضب راحت يداه ترتجفان وأمسك حوريف بمسند الكرسي لإخفاء ردة فعله. وقرر أن يظهر لا مبالاته ».

من ثم وفي الصفحات الأخيرة فقط من القصة فإن الكاتب يتحول فجأة للتركيز على وجهة نظر جنفياف:

« في طريقها إلى لقاء جوزيف قررت جنفياف الحصول على فرصة للقاء البرت رغم شعورها بالازدوا جية المروعة. ولكن كيف لها أن تتخلى عن البرت من أجل شخص غبي مثل حوريف؟».

ويتهيأ القراء للتعرف على وجهة نظر جوريف. وحميع ما أفصحت عنه عيناه. ولكن كيف تهيأ لجوزيف التعرف على ما تفكر به جنفياف أو تفعله وهي بعيدة عنه؟

عندما تقص حكاية من وجهة نظر البطل فلا يمكنك أن تلم بحميع ما يحدث خارج حدود البطل ومعرفته وإلا فإن القارىء المضطرب سوف يتساءل: كيف تسنى له معرفة ذلك؟

8- معظم الكتاب الواقعيين يودون شراء مقالات بحثية دقيقة وليس ما يسميه الكتّاب

« مقطوعات تفكير ». والعديد من الكتّاب الجدد يؤمنون بقوة أن باستطاعتهم بيع مقالات عمومية نابعة من أفكارهم، بدلاً من التحديد الدقيق والاستعانة بالحقائق المطلوبة.

9- ومن الأخطاء الشائعة أيضاً امتلاء المخطوط بالأخطاء الإملائية والنحوية.

فإن كنت تعاني من ذلك عليك باستشارة لغوي متخصص أو الالتحاق بدورة إنعاش لغوية.

10 ولعل أكثر الأخطاء تدميراً هو عدم التقيد بإعادة الكتابة لعدة مرات.

فمن السهل تسطير أول فكرة خطرت في الذهن. غير أن العمل المطبوع لن يتم ما لم يتحد عملك بالأفكار اللاحقة التي تتوارد إلى الذهن.

وقد أشار الكثيرون قائلين إن الكتابة ما هي إلا إعادة كتابة، فمن خلال إعادة الكتابة تتمكن من إزاحة الإضافات غير الضرورية وتشذيب اللغة وكتابة ليس فقرة واحدة جيدة، بل فقرات متصلة حتى تنهي العمل الذي بدأته.

الهروب من مصيدة الصيغ

ريتشارد هنت

انك في مرحلة من القصة تحاول فيها تجميع الأشياء: سوية القاتل عير المقنع، انكشاف الدافع، مكافأة المخبر.

ولكن كل طريقة تتبعها لوضع التطبيق تبدو شاحبة كما لو أنك قرأتها من قبل، أو ربما تجد نفسك تتساءل إن كان ذلك المقطع التوصيفي محاولة للاوعي لإخفاء الدراما الحقيقية، ثم مرة أخرى تلاحظ فجأة أن صوت الكاتب الذي تفضله يهددك بأخذ القصة منك.

والصياغة هي: أية كتابة شاحبة بسبب الاستخدام المكثف أو التقليد، حيث فقدت القوة لتحديد مكائد المستقبل أو انتزاع وصف مفعم بالحيوية ووضعه موضع التطبيق أو حتى تأكيد الذاتية. الصياغة تنبؤية وعير خيالية. إنها الغربي الرجل الطيب بنصره الأبيض مقابل الرجل الشرير المتسربل بالسواد بعد معركة طاحنة ودخان البارود في عز الظهيرة، بينما رعاة البقر ينظرون من فرجة باب المشرب بعيونهم المحمرة من أثر الخمر.

وباختصار فإن كتابة الصيغ تنتقل إلى أي مقطع، فقرة، قصة أو كتابة حيث يستطيع القارىء معرفة ما الذي سيقع قبل وقوعه، لذا يتوجب عليك أثناء الكتابة أن تكون واعياً، يقظاً، متنبهاً لمثل هذه الإشارات، إذ أنها يمكن أن تظهر في كل شيء وفي جميع الأشياء الصغيرة.

وهي دون شك مميتة ما لم تجد طريقة لجعل القصة تنتمي إليك وبعكسه ستصبح أنت الوحيد الذي يقرأها.

والاستراتيجية المنفردة الأكثر فاعلية لمحاربة نظام الصيغ هو عدم الانسحاب، تجنب النهايات السهلة والاصطلاحات المسبوكة وكن متابعاً لما يحدث على الصفحة أو المشهد أمامك، ولا تكن راضياً عما أنجزت. وتستطيع فهم كيف تهاجم الصيغ العمل - وكيف تستطيع التغلب عليها - بالنظر إلى الطرق الثلاث التالية وهي:

التقليد النمطي لكاتب معروف، الإفراط في الوصف، استخدام المشاهد المخترنة.

إبحث عن إسلوبك الخاص:

ليس من عدم الشائع بالنسبة لمعلمي الكتابة أن يعلموا الكتّاب المبتدئين تقليد الكتّاب المشهورين كطريقة لفهم أفضل وإظهار للبراعة، الحبكة، والتقنيات الأخرى في كتابة النثر. وتصبح هذه الأدوات التعليمية فخاً ما لم تتمّ مراحل المحاكاة لتصل إلى صوتك المتفرد وإيقاعك وأسلوبك الخاص. وحتى لو كانت خطوط قصتك تختلف عن تلك التي لدى معلمك «(كتابة قصة معلمك بصوت معلمك يعد انتحالاً)، إعادة إنتاج صوت معروف يمكن بسهولة أن يسحق سردك ويربكه ويصبح القارىء أكثر معرفة في كيفية كتابة العمل من معرفة ماذا يكتب.

الهدف النهائي هو إيجاد إسلوبك. ولا يقوم نورمان ميلر بقراءة أي أعمال أثناء انشغاله في كتابة أحد أعماله خوفاً من أن يتأثر أسلوبه بذلك الكاتب الذي يقرأ له. وليس عليك أن تختار مثل هذا التطرف، بل عليك أن تعي التأثيرات الخارجية، اكتبْ ونقح، اكتب ونقح حتى تبدأ الكلمات بالغناء في انسجام مرددة الأفكار التي في ذهنك.

دع التفاصيل محددة وموجزة:

ما لم تكن محاولاً الكتابة مثل همنجواي (في تلك الحالة ستبقى راسخاً في المستنقع المذكور أعلاه)، فإنك غالباً ستكتشف كتابة الصيغ المبتلى بها نصك بغزارة. والكتّاب المبتدئون من الرومانسيين المعاصرين ربما يكونون الأكثر تعرضاً للمخاطر حيث أن الوصفيات، الاسترسال، تطوق وأخيراً تخنق القراء:

« تطاير شعرها الطويل النحاسي اللون على كتفيها العاريتين مثل الحمم البركانية وهي تتدفق من البركان، بينما كانت شفتاها المكتنزتين ترتجفان بانتظار قبلة نارية، وساقاها العاريتان المتناسقتان تتلامعان عبر تنورتها البرتقالية....».

أترى الخطر، حتى التفاصيل الصغيرة يجب الإنتباه إلى كتابتها ثانية، إذ سرعان ما نتحول القطرات إلى سيل جارف، وبدلاً من ذلك قدمْ للقراء تفاصيل ضيقة تسمح لهم بتجميعها مع إيقاع القصة للوصول إلى بناء الشخصية بأنفسهم، دع القراء يستخدمون خبراتهم الشخصية في تصور شخصياتك. امنحهم ما يكفي من

التفاصيل لشحذ مخيلتهم ولخلق هذه التفاصيل. لا تعتمد على الصفات فقط، فالصفات مثل الريش في الوسادة وأنت بحاجة لما يكفي لتكوين الشكل وجعلها مريحة، لكن الكثير منها يجعل القارىء يختفي في الزغب. وبدلاً من ذلك اهرش ذهنك لإيجاد تفصيل أو اثنين يعطيان للشخصية حضوراً متميزاً، وتستطيع الإمساك بالقارىء من خلال تسجيل الملاحظات البانية لشكل ومشاعر الشخصية:

« كانت حافة القبعة العريضة تخفي عينيه وأنفه تاركة الشامة التي على فكه ظاهرة للعيان ».

وفيما يلي مقطع وصفي من رواية (الزواج الثاني) لفردريك بارثليم:

« كانت قبل زواجها تعمل نموذجاً، ولم تكن تضع مساحيق التجميل عدا أحمر الشفاه الغليظ القوام والذي يجعل شفتيها تبدوان حمراوين متوهجتين مثل مخدتين محشوتين جيداً، ولم تكن تشاهد دون أحمر شفاه ».

وفي (شيء رائع آخر) يقدم لوريس كولوين العديد من التوصيفات المحددة:

« وقوعه في الحب كان مثل اشتباك عصفور في شعرك ».

والأقل هو الأكثر عند تقديم التوصيفات: فكلما قلّ عدد الكلمات التي تصف كلما كان ذلك أفضل، واستخدام المجاز والابتسامات طريقة ممتازة لنقل المقارنات بين الشخوص المألوفة وغير المألوفة. ولإضافة حيوية لكتاباتك تأمل هذه الصورة من ف. سكوت. فيتزجيرالد: « العودة لزيارة بابل »:

« كان يوماً صحواً، يوماً للعب كرة القدم » هذه الجملة القصيرة تستحضر التموج والخفة في الهواء وصوت تكسر أوراق النبات الرقيقة الجافة تحت الأقدام. والأفضل من كل ذلك معنى الإثارة المتوفر في المشهد.

كن حذراً في وصفك، مقتصداً، محدداً، وأعدذه بطريقة لا تنسى.

إمنح مشاهدك هدفاً:

ان طريقة « هكذا فعلها بتلر » لم تعد كشفاً مثيراً، وذلك لأن بتلر عملها مرات ومرات، ويصبح مشكوكاً به حال تواجده في المشهد، والآن فإن كشف بتلر باعتباره قاتلاً أصبح مبتذلاً حتى بالنسبة للمحاكمة.

مثل هذه المشاهد المختزنة ربما تعتبر أكثر فتكاً بالنسبة لقصتك من الفخين السابقين،

حيث أن صيغة « نظر سلاي كاننغ عبر الغرفة » قد فشلت في الاستحواذ على القارىء.
ولكن بالنسبة للكاتب الذي يتحرك بقوة في النهايات أو الصراع فليس هناك من رجوع.
ولن يتقاطر القراء غير الراضين على المكتبات لاقتناء أعماله السابقة.

غالباً ما نرفع معنوياتنا عالياً إزاء خزين المشاهد التي تبلور فكرة القصة خلال البداية والنهاية، وهما الوجهان الأكثر بروزاً في الاستهلال، ولكن حتى نهاية أكبر انتقام في العالم لا تستحق الخوض في 12 صفحة متواصلة. إن دفاعك ضد صيغ الكتابة يوجب تفحص الحبكة والثيمة التي لديك بعناية، فكّر بكل مشهد كشارع تريد لقرائك أن يتمشوا فيه حتى ينعطفوا إلى المشهد الذي يليه. إنك تريد أن تبقي القراء مستثارين بما يشاهدونه في الشارع وأن تمنحهم التلميح لما في تلك الزاوية دون أن تكشف لهم جميع أسرار الشوارع الجديدة.

وعندما تكون قادراً لتوقع المشهد الذي يلي بالتفصيل فربما تكون تعمل من منطلق حالة الخزين، ومن الصعب تقديم أمثلة عن هذا التدفق، إذ ربما يستهلك الكاتب ما بين 15 إلى 50 صفحة في صياغة كل صراع (تلك النقطة في القصة حيث الشخوص يكشفون عن ذواتهم الحقيقية وحيث تتم مكافأة بطل القصة والقارىء).

ولكننا هنا – وبتكثيف عالٍ – لدينا انتصار كاتبين على النهايات ذات الصيغ الجاهزة.

يفتتح باري حنا قصته «اقتراب من دونا» بمعركة بالقبضات بين شابين أحدهما يعتقد بأن فيكتور سيحوز على إعجاب دونا، الفتاة المعجبة بنفسها.

تروي الفتاة شبه البريئة المشهد والذي ينتهي نهاية درامية حيث يموت كلا الشابين.

ويتعرض الشخصان لمحنة غير أن الوقت يكون قد فات. ويصور الأخير المقبرة حيث يعود الاثنان لزيارة القبور. وقد يبدو أن الصيغ تمكنت من العمل هنا وجعلته غير مرض ولكن لننظر إلى النهاية التي يضعها حنا:

«التقطت شاهدة القبر المجاورة، كانت قديمة وربما تعود للقرن التاسع عشر، حطمت بها رأسها ثم غادرت المكان. فالبعض ماقرر أن يعيش لفترة طويلة والآخر لفترة قصيرة غير أن دونا أرادت ما أرادت وقد منحته إياها».

أما إيلين جيل كريست في قصتها « ثراء » من مجموعة « في أرض الأحلام الحالمة » فإنها تقدم شاباً وشابة تصفهما بقولها:

«إنه وسيم، شاب، يعمل نائب رئيس مصرف، أما هي فملكة جمال سابقة تعمل نائبة لرئيس عصبة الشباب في نيوأورليانز، حياتهما جيدة ولديهما العديد من الأصدقاء ووفرة من المال والرخاء وكلما واجهتهما مشكلة استطاعا أن يتغلبا عليها وتذليلها. غير أن الأمور لم تستمر بهذه الطريقة إذ انتحر الشاب، واعتقد الجميع بوجود خطأ فادح أو ربما حادثة، ولم يصدق الناس أن الحظ السيء يمكن أن يواجه امرأة لطيفة مثل ليتي ديفريشوولسون التي لم تؤذ أحداً أو تتسبب في إزعاج أي بشر، لم يعتقد أحد أن سوء الحظ يمكن أن يحل خلال هذه الفترة القصيرة.

ولم يؤمن أحد أن بإمكان رجل أن يقتل ابنته لا لسبب إلا لأنها شديدة التوقد والانفعال. ولم يشأ أحد ولا حتى محامي المقاطعة في نيوأورليانز تصديق رجل يطلق النار على كلب قيمته 3000 دولار رباه الرئيس الأعلى.

وليس لكل قصة أن تنتهي بموت عنيف غير متوقع، غير أن هذه النماذج تعكس كيف أن الكتاب الجيدين ينهون قصصهم دون مناقشة بدلاً من جعلها تنحدر باتجاه التنبوء.

إعادة كتابة الصيغ:

كما تكشف تلك النهايات عن طريقة يمكنك من خلالها تحويل ما يتهدد قصتك من صيغ لتصبح عملاً أصيلاً، ولَف النهايات بالاختلاط في قطع مفردة، باستعارة من الأجناس التي يفترض أن لا علاقة معها. وعندئذٍ يمكن تحويل القصة التي تبدو عادية وغير ملفتة للنظر إلى قصة ذات أصالة.

إن استشاريي الأعمال يمحدون الباحثين عن «السماء الزرقاء» حيث يتفجر تفكيرهم خارج الأنماط الاعتيادية. إن الكاتب يتحيل عالماً يغلي بالأسرار وذي نهاية رومانسية، العبْ معه، رحّه، ودع خيالك يفقد زمانه، ولا شك أن الكتابة الحقة هي ناتج لالتحام صيغ متعددة في خلاط مخيلة الكاتب.

النصائح السبع لتجديد حيوية النص

1- إكتبْ دائماً ما تمليه عليك أفكارك.
2- قللْ من استخدامك للصفات واجعلْ المقارنات دقيقة وصارمة.
3- تذكّرْ دائماً أن الحقيقة أغرب من الخيال.

4- كن واعياً إزاء تسرب الصيغ التقليدية إلى نصك.
5- إترك النص جانباً يوماً أو يومين أو حتى اسبوعاً ثم عد إليه بعد ذلك.
6- نقح كتاباتك باستمرار.
7- كن متفتحاً وأنت تكتب.

رسم الحبكة

جاك. م. بكهام

عندما تقرأ قصة وتجد نفسك مأخوذاً بحركتها، تكون متأكداً من أن الكاتب قام بإنشاء تخطيط هيكلي جيد، وأرسى حبكة قوية ليجمع كل شيء سوية، وبذلك يحصل على الاستجابة العاطفية منك، أي من القارىء.

ولكن ما هي الحبكة؟ وكيف يمكن إنشاء أفضل حبكة ذات فاعلية للقصة التي تكتبها؟

أولاً، علينا أن نزيل سوء الفهم العالق في الذهن، فالحبكة ليست إطاراً هيكلياً صارماً - شيء مشابه لملء الفراغات - يصلح لكل قصة.

الحبكة فاعلية. إنها شيء يهيكل عملك لغرض اصطياد القارىء، لجعل القارىء مشاركاً مستخدماً الحدس ، ينتهي من العمل وهو راض عنه. ولا توجد حبكتان متشابهتان في أي قصتين. إنها متحركة وليست ثابتة. والحبكة تتضمن اتخاذ القرار بشأن دور الشخوص، وتحديد الخط الذي سوف تسلكه القصة، مشكلتها، حركتها، رأي الشخوص، السارد وتنامي السرد، بالإضافة لذلك عوالم القصة: افتراض طولها وكونها تعتمد على الحوار أو الحركة. والآن لننظر إلى الموضوعات التالية:

السؤال الذي تطرحه قصتك:

في كل قصة يكون القارىء معنياً بالسؤال الذي تطرحه، وعلى كل قصة أن تطرح سؤالاً، فهل تعرف بوضوح السؤال الذي تطرحه قصتك؟

إن كان الجواب سلباً فقد آن الأوان لتحديد ذلك السؤال.

يمكن أن يكون سؤال القصة أي شيء، ويمكن للقارىء أن يحفل به إن كان سؤالاً شرعياً:

- هل سيحصل ديفيد على العمل الذي يبحث عنه؟

- هل يستطيع ماكس تسلق الجبل؟
- هل سيتمكن فيل وميري من تجاوز خلافاتهما؟
- من الذي قتل آدم جونز؟
- لماذا تبدو مارتا غير سعيدة وهل ستلتقي بجوي ثانية؟
- ما الذي وراء الباب المغلق؟
- هل هنالك من علاج لجنون هيلين؟
- لماذا يشع ذلك النور الأزرق أحياناً عبر البحيرة؟

لاحظ أن جميع الأسئلة أعلاه يمكن الإجابة عليها، لذا عليك أن تحدد بدقة السؤال الذي تطرحه قصتك، وذلك بحد ذاته سوف يركز حبكتك ويرفعها إلى درجة متميزة. على سبيل المثال عليك طرح سؤالك في القصة مبكراً بعد الافتتاح مباشرة قدر الإمكان.

وليس ضرورياً فقط إبراز الحبكة من وجهة نظر الشخوص فحسب، وإنما أيضاً طرح سؤال القصة. والشيء نفسه يتعلق بالنهاية التي يجب أن توفر إجابة الشخوص بوضوح على سؤال القصة وموقفهم مه، فإذا طرحت القصة السؤال الخاص فيما إذا كان ديفيد سيحصل على عمل أفضل فلا يمكن لها أن تتملص من الجواب حول العمل وتجيب على أسئلة أخرى.

يجب أن تكون منصفاً فقبل المضي في القصة يجب التوقف والسؤال حول ما تطرحه من تساؤل والجواب عليه. اكتب الإثنين (السؤال والجواب على ورقة خارجية) - محاولاتك الأولى سوف تطرح أسئلة غامضة وأجوبة مشوشة ولكن استمر في المحاولة.

إن سؤال القصة الغامض أو المشوش لا يترك لك شيئاً كي تستطيع من خلاله بناء الحبكة، وهو تأكيد لفشل القصة (وإذا لم تكن تعرف ما يريد القارىء فإن القارىء لن يعنى بأي شيء وسوف تفتقد قصتك التركيز على الحبكة والقراء).

وبالنمط المماثل فإن انتهاء قصتك يجب أن يجيب على السؤال القائم ويجب أن يتم ذلك بوضوح أحياناً بنعم أو بلا، وأحياناً بحل اللغز وأحياناً (بذكاء أكثر) بتغيير في المزاج أو الصوت، ولكن بكل الأحوال فإن هذا الجواب يجب أن يكون واضحاً ومحدداً بدقة.

دقق وأعد التدقيق في السؤال والجواب ضمن المعايير المذكورة وعندما تقتنع استخدم بطاقتين، اكتب في واحدة السؤال وفي الأخرى الجواب.

قلب الحبكة:

كيف تنتقل من النقطة (أ) إلى النقطة (ي) (من الافتتاح إلى الجواب على سؤال القصة)؟

فيما يلي قلب الحبكة موفراً الهيكل الأساسي الذي يجعلك على تماس مباشر، وبذات الوقت يجعل القارىء يركز باستثارة.

من الألف إلى الياء لديك سلسلة من المشاهد ملتحمة ببعضها وبمنطقية وعاطفية وبتتمات.

ولكن ما هي المشاهد وما هي التتمات؟

المشهد ببساطة حركة القصة في اللحظة الآنية كما لو تم تقديمها على حشبة المسرح، يمكن الإعجاب بها في فوريتها كما أنها تصور الصراع.

ويمكن ببساطة تحديد التتمات بأنها السحل المدبج عن استجابة وجهات نظر شخوصك إلى المشهد الأخير والتحول إلى المشهد الآخر، إنها تمثل رأي شخوصك ومشاعرهم واستغلال خططهم المتعلقة. إلى أين ستتجه الشخصية لحل السؤال الذي تطرحه القصة؟

والمشاهد تولد التتمات والتي بدورها تقود القارىء إلى مشهد جديد.

وهذا هو ما تدور حوله الحبكة التي تجعل القصة تتحرك ويكون لها معنى.

قد تتضمن القصة القصيرة مشهداً أو مشهدين. وربما تحوي الرواية المئات من المشاهد - وفي بعض الحالات فإن العلاقة بين المشهد (أ) والمشهد (ب) تكون وثيقة الصلة من حيث الزمن، وهكذا وبوضوح فإن الكاتب سيكتب تتمات موجزة أو لن يكتب على الإطلاق معتمداً على واحدة من نهاية مشهد واحد إلى بداية الآخر. وفي قصص أخرى حيث يكون التركيز على المشاعر والأفكار ووجهة نظر الشخصية يمكن للمشاهد أن تكون قصيرة وتامة، لكن التتمات تكون طويلة ومتشعبة وكأن الكاتب بحاجة إلى كل التفاصيل.

وبهذا الشكل فإن نوعية القصة التي تخطط لها تقرر إن كانت المشاهد ستكون طويلة وذات تتابع قصير أو على العكس من ذلك.

فقصة المغامرات ذات الصراع الثقيل وذات الهدف الواضح والمحدد يمكن أن تستخدم مشاهد درامية عالية وذات تتابع قليل بينها. وستكون النتيجة قصة سريعة مثقلة الحركة

وذات اهتمام ضئيل بالشخصية وفكرها ومشاعرها، على عكس قصة تركز على أفكار ومشاعر الشخصية، فهذه ستكون ذات مشاهد تامة طويلة وذات تتابع تفصيلي. إن هذا النوع من الحبكة ينتج حركة أكثر بطئاً وقصة ذات عمق فلسفي.

من هنا يأتي تأكيدنا على ضرورة التفكير جدياً في نوعية القصة التي تريد كتابتها ونوعية السوق الذي تريد طرحها فيه. حيث أن نوعية القصة التي تختارها ستقرر هيكلية حبكتها.

كل مشهد يتركز تقريباً على هدف فوري أو مشكلة ترغب الشخصية بحلها كجزء من البحث عن الجواب النهائي على سؤال القصة. إن هذا الهدف أو المشكلة يجب طرحها بوضوح أمام القراء، عندها يكونون على علم بشأن تتمة المشاهد وعلاقتها بسؤال القصة. وحالما تتم صياغة مشهد السؤال فإن صراع شخصيتك الرئيسية عادة ما يكون مع شخصية أخرى، للحصول على ما تريده. إذ أن معظم المشاهد يتم بناؤها على الصراع بين الشخوص.

وكما في نهاية القصة التي يجب أن تجيب على سؤال القصة فإن نهاية المشهد يجب أن تجيب على سؤال المشهد.

بالإضافة لذلك فإن نهاية ذلك المشهد يجب أن تجيب (ما لم يكن هو المشهد الأخير في القصة) بأخبار سيئة من وجهة نظر الشخصية.

وإذا بدأت الشخصية مشهدك راغبة في معرفة من أبوها، على سبيل المثال، وأنهت المشهد بالحصول على جواب لذلك السؤال، فإن الشخصية تكون سعيدة والقارىء يكون مرتاحاً، وتكون قد فقدت كل التوتر في قصتك. وبدلاً من ذلك، وفي سبيل حصول الشخصية على جواب إذا وجدت الشخصية نفسها منخرطة في مشاكل فإن ذلك يوجد تعاطف القارىء مع الشخصية ويبقى القارىء في حدس ويبقي القصة معلقة.

ما الذي يحدث للمشهد بعد تلك النهايات الكوراثية؟ يمكن للشخصية أن تستجيب بشكل فوري بدخولها في مواجهة من نفس النوعية في مشهد آخر. وغالباً ما تحتاج الشخصية إلى وقت كي تستجيب عاطفياً لينعكس ذلك على ما وقع، وكي تخطط لخطوتها القادمة. وذلك ما يحصل في التتمات الكلاسيكية: عاطفة، تفكير، وقرار جديد.

هل جميع مشاهدك تضم صراعاً شرساً وكارثة مخيفة ؟ ربما لا.

وهل جميع تتماتك تشمل عواطف وأفكار وقرارات الشخصيات بهذا التفصيل؟ ربما لا.

ومع ذلك (وهنا تأكيد) فإن تخطيطك النهائي والحبكة التي وضعتها ستكون أكثر وضوحاً إذا دونت كل مشهد وتَتَابُع، حتى إذا قررت بعد (لأي سبب كان) عدم تقديمها جميعاً إلى قارئك.

لذا فإن خطوتنا القادمة ستكون تدوين المشاهد والتتابُع على البطاقات.

- أكتب في رأس البطاقة المشهد -1- ، وتحته العنوان، أشر إلى رأي شخصيتك في ذلك المشهد.

- أكتب في السطر الثاني، لخص بعد ذلك بعشر كلمات ما تريد الشخصية تحقيقه في هذا المشهد.

- في السطر الذي يلي ذلك أكتب المشكلة، وهذه المشكلة سوف تتضمن شخصية أخرى وحسب أحوال الصراع. حدّد تلك الشخصبة أو المشكلة.

- أكتب كلمة صراع على السطر الذي يلي، وحاولْ قدر الإمكان أن توجز طريقة عرض ذلك الصراع دراماتيكياً في ذلك المشهد.

- وأخيراً أكتب كلمة «كارثة» ثم نعد عشر كلمات أو أقلْ بيّنْ كيف سبنتهي ذلك المشهد، بالطريقة غير المتوقعة التي سيسلكها البطل في نهاية المشهد.

وبعد الانتهاء من حبكة المشهد الأول، أشّر على نطاقة حديدة (تتابع -1-) و:

- أوضح باختصار رأي شخصيتك وشعورها عاطفياً بعد كل الذي حصل أعلاه.

- أوضح باختصار ما تفكر به تلك الشخصية ورأيها، تحليلها سبب ما وقع.

- وأخيراً في السطر الأخير من البطاقة، أكتب ما الذي يتوجب على الشخصية أن تقرر فعله منطقياً في المشهد اللاحق.

دوّنْ المشاهد والتتابع في كل خطوة من خطوات قصتك، وكما ذكرنا سابقاً فإن خطوات الحبكة في القصة القصيرة يمكن أن لا تشمل إلا بعض البطاقات، بيما في الرواية يمكن أن يصل عدد البطاقات إلى المئات، ولكن لا عليك فإن ذلك ما يجب فعله.

قد تقوم بتخطيط مشاهد أو تتابعات ومن ثم تغير رأيك وتحذفها أو تغيرها جميعاً.

وقد يمتلىء مكتبك أو غرفتك بالبطاقات، ولكن لا تدع ذلك يفلّ من عزمك. ففي كل خطوة في كتابتك أو إعدادك للبطاقات فإنك تكون قد اتخذت قراراً معيناً، وهو حيوي جداً بالنسبة للعمل بصيغته النهائية، يستحق منك المحاولة وربما الإحباط أيضاً. ويجب عليك دائماً أن تكون متأكداً من أن بطاقاتك مليئة ومعدة بالطريقة الأصولية.

ما هي الخطوة التالية ؟

الاهتمام بطول القصة وعلاقتها بالسوق الذي سوف تطرح فيه، وإلى أي مدى تود أن تقرأ فيه قصتك، ففي القصة القصيرة قد تحاول أن تبدأ من منتصف الأحداث ومن ثم تبدأ بإضافة معلومات توضيحية. وقد يتوجب عليك أن تعيد النظر في بطاقات المشاهد والتتابع لغرض اختصار طول القصة المراد كتابتها. عندئذٍ يتوجب عليك طرح العديد من البطاقات واستبعادها. أما في الرواية فعلى العكس قد يتوجب عليك إضافة (حبكات) وعندها يجب خلق المزيد من المشاهد والتتابعات من أجل استكمال السرد.

وأخيراً عليك الاهتمام بنوع القصة المراد كتابتها ونوعية الشخوص الذين تتعامل معهم. ففي قصة العنف يتوجب عليك الإسراع من مشهد لآخر، بينما في قصة الحب حيث تكون العواطف محور العمل يتوجب عليك اختصار المشاهد والتركيز على مشاعر البطلة تحديداً. (ولتكون واضحاً عليك أن تخطط كل مشهد وتتابع وتكتبه على البطاقة من أجل الوصول إلى حبكة جيدة).

وقد تقوم بتعديل البطاقات ووضع الملاحظات عليها بضرورة التطويل أو التقصير أو الاختصار. وعليك أن تقوم بذلك وتمنح نفسك الفرصة قبل الإقدام على الكتابة.

التدقيق الذاتي:

حينما تكون بطاقاتك قد تم إعدادها بالشكل النهائي، قم برسم مخطط مبسط للقصة (ويمكنك أن تقوم بذلك بترتيب البطاقات على المنضدة) وإذا اقتضى الأمر قم بترقيم المشاهد والتتابعات لتبين أي تغيير تم إحداثه. وراقب التتابع المنطقي للمخطط، ادرسه وأسأل نفسك:

1 — هل بدأت القصة بطرح سؤال واضح ؟

2 - هل تجيب النهاية على نفس السؤال ؟

3 — هل ترتبط المشاهد بنفس سؤال القصة ؟

4- هل تَتَابُعُ المشاهد يتم بطريقة منطقية ؟
5- هل يرتبط التتابع بالمشاعر والأفكار بالمشهد الذي يسبقه ؟
6- هل يقود كل تتابع منطقياً إلى المشهد الذي يليه ؟
7- هل هناك مشاهد يمكنني حذفها أو إلغاؤها دون الإضرار بالقصة ؟
8- هل هناك تتابعات يمكنني حذفها أو إلغاؤها دون الإضرار بالقصة ؟
9- في كل مشهد هل هناك هدف واضح يصلح أن يكون صراعاً ؟
10- هل كل مشهد يعبر عن وجهة نظر الشخصية ؟

11- هل مشاعر الشخصية وأفكارها في كل تتابع قابلة للتصديق ؟ (أم أنني بالغت في المشاعر أو أجبرت الشخصية على اتخاذ قرار غير قابل للتصديق بسبب أنني أريده أن يقوم بذلك).

12- هل يمكنني التفكير بأي مشهد أو تتابع ربما كنت نسيته (هل يمكنني على سبيل المثال إضافة تتابع قد يضفي المزيد من العمق على دوافع الشخصية أو يجعل الشخصية أكثر تقبلاً من القارىء وتعاطفاً معها).

إن الأسئلة أعلاه ليست سهلة كما تبدو. إذ أنها قد تجعلك تعود إلى البطاقات عدة مرات وتجعلك تعيد النظر في قراراتك.

إن العمل القصصي أو الروائي اليوم وبناء على نظام البطاقات لم يعد عملاً إلهامياً أو تصادفيا. إنه بحاجة لتخطيط ومنطق.

المسلسل الناجح

سهل كمَثَل 1 - 2 - 3

جون موريسي

في بداية عام 1980 ومع ارتفاع أسعار الذهب الذي لم تشهد له الأسواق العالمية مثيلاً، تولدت لدي فكرة قصة. كانت عبارة عن حكاية خيالية عن ساحر يدرك أن الكيميائيين في العالم برمته يحاولون تغيير النحاس إلى ذهب، ويقرر أن يستغلهم باكتشاف طريقة لإعادة الذهب إلى نحاس.

وقد تم نشر القصة(هيدج ضد الكيمياوي) في مجلة الخيال والخيال العلمي عام 1981.

في الوقت الذي ظهرت فيه القصة كنت قد انتهيت من القصة الثانية عن نفس الشخوص، وبدأت بكتابة القصة الثالثة عن الساحر كدريجرن وزوجته الأميرة الجميلة (والتي بسبب ألفاظ الطفولة تتحدث بصوت الضفدع) وأصدقائهم وزملائهم وأعدائهم، وقد ظهرت في خمس روايات وعدد كبير من القصص. وكان ذلك شيء لم أتوقع كتابته عنهم، ولكنهم ظلوا يمدونني بالمادة القصصية للكتابة بأكثر مما أستطيع الكتابة عنه، وكان ذلك شيئاً ظريفاً عن كتابة المسلسلات.

وسوية مع المكافآت فإن كتابة المسلسلات تقدم للكاتب العديد من المشاكل العملية. ومن خلال تجرتي مع حكايات كدريجرن وغيرها من القصص الخيالية، أستطيع تقديم بعض الاقتراحات للتعامل مع تلك المشكلات. تنتهي قصة (هيدج ضد الكيماوي) بنجاح كدريجرن في إنقاذ الأميرة من المتوحش واستعادة الأيقونة السحرية. انتهت القصة وكنت مهيئاً للانتقال إلى أشياء أخرى، ولكنني فيما بعد بدأت بالتفكير بأولئك الناس ووضعيتهم. والحقيقة لقد كانت هناك أشياء أخرى يجب قولها.

فلكل عمل قصصي ماضيه، الملفوظ أو الضمني. وكقاعدة يتوجب على الكاتب

معرفة ذلك الماضي وبتفصيل دقيق ولكن عليه (وهنا تأكيد) أن لا يكشف كل ما يعرفه. إن القارىء بحاجة للإخبار بما يكفي عن العمل الذي بين يديه. إن التاريخ الصامت الذي يقع تحت سطح القصة والشبيه بجبل الجليد المغمور بالماء يمكن أن يشكل قناة رئيسية. وفي الخيال كما في الحياة الحقيقية فإن الحاضر والمستقبل مرروعان في الماضي، لذا فإن اقتراحي الأول هو:

1- ابن على ماضي القصة:

الأيقونة التي استعادها كدريجرن تخص من ؟ وكيف حاز عليها ذلك المتوحش؟ إن الإجابة على هذين السؤالين جعلتني أفوز بجائزة كوتهون. حيث كان كلام الأميرة مختزناً مؤقتاً وظهر ساحر آخر.

بعد ظهور ست قصص سألت (الناشر) إن كانت معجبة بالمجموعة. فقالت إنها معجبة أكثر بالرواية. وكانت قد توفرت لي مواد كافية فقمت بكتابة تبدأ بالأحداث التي تقود إلى اللقاء الأول للأميرة مع كدريجرن، وقاد ذلك الكتاب إلى تتابع وقصص وروايات تلت ذلك. وكل عمل جديد يكشف عن جوانب إضافية حول شخصية كدريجرن والأميرة ويقدم شخصيات جديدة وأحداثاً أصبحت جزءاً من تاريخ الثنائي. على سبيل المثال: فإن الأمير الوسيم والبغيض الذي ظهر في الرواية الثانية (تساؤلات كدريجرن) زودني بشخصية رئيسية للعمل الخامس: (تداعيات كدريجرن) حيث يسبب شقيق الأمير مشكلة لا تحل إلا بمساعدة ساحر. ويتحول زميل كدريجرن الذي تم ذكره باختصار في الرواية الثانية إلى شخصية رئيسية في الرواية الرابعة (كدريجرن والثنائي الرائع). أي إن الشخصيات تتوالد من أعماق الروايات ومعظم تلك الشخصيات تعود للظهور للمرة الثانية أو الثالثة في مغامرات كدريجرن. وكل إعادة ظهور تقدم مادة يمكن أن تقود إلى أعمال مستقبلية. ولم أقم بوضع خطة حادة إلاّ بعد ظهور بعض القصص، وحتى ذلك الحين لم أقض وقتاً طويلاً في وضع خطط طويلة المدى. إذ لم تظهر الحاجة للتخطيط حتى علمت الوجهة التي سأتجه إليها، ولم أعرف إلى أين سأتجه حتى بدأت الحركة.

ومن واقع خبرتي فإن المسلسل لا ينمو مثل لعبة غير ذات قيمة من خلال الإضافة. إنه ينمو مثل النبات حين تتم زراعته في أماكن لا يمكن التنبوء بها، حيث تصبح الزراعه

المدروسة ليست غير ضرورية ولكن مضيعة للوقت أيضاً. فالقصص تتوالد من القصص وليس من مخطط عام. أكتب القصة الأولى أو الرواية ثم طورْ الشخصيات والأفكار وعندها تتوفر لك الفرصة للحصول على مسلسل ناجح. ومع ذلك لا يمكنك بناء ما لا تعرفه لذا فإن اقتراحي الثاني هو:

2– لا تثق بالذاكرة:

بدلاً من وضع الخطط اعتمد على الملاحظات. وبالطبع فإن هذه القاعدة تحتمل درجات متعددة بالنسبة للكتابات الجيدة. ولكن فيما يخص خلق مسلسلات فإنه ضروري. والسبب وراء ذلك ببساطة أن المسلسل يمنحك فرصاً أكبر للوقوع في أخطاء.

وإذا كان مجال عملك مدينة أو إقليماً معيناً فقم بالاكتشاف معتمداً على الخريطة. وضع دبابيس ملونة على المواقع حيث يمكنك الرجوع إليها بسهولة. أما إذا كانت الأحداث الرئيسية تجري في بناية فضع أمامك مخططاً للطابق مع رسم للبناية وما حولها فإن ذلك يساعدك كثيراً. أما إذا كان الحدث يجري في مجمع فاحتفظ بخريطة مفصلة توضح مخطط كل طابق وكل غرفة.

وإذا كان الحدث خيالياً يجري في الفضاء الخارجي أو في عالم متخيل فاصنع خرائطك الخاصة بالعمل، إذ من المحرج أن تجعل شخوصك يواجهون جبلاً في الكتاب الثالث بينما في الكتابين الأول والثاني جعلتهم يواجهون بحيرة في ذات الموقع.

ليست الخلفية مكاناً للأحداث فحسب. إنها عنصر فعال فاستخدمه واستعن بالخرائط والمخططات. إن كل ذلك يساعدك في تشكيل القصة التي تكتبها. كما أن استخدام خلفية الجبل أو البحر أو الصحراء مع تغير الطقس وأنماط الترحل والانتقال والعلاقات بين المجموعات التي تباعدت بسبب تلك المعوقات يؤثر على اللغة المستخدمة والعادات والأفكار، وهي تؤثر على الشخصيات وتصرفاتها، ووجود الجدران والأبواب والنوافذ في الخلفية له تأثير على الأحداث في الغرفة، حتى الطقس يمكن أن يغير القصة.

ومع مضي المسلسل فإنك تتعلم الكثير عن شخوصك بأن تجعلهم يتصرفون وتكون لهم ردود أفعال.

ومع كشف أجزاء من الماضي فإن ذلك يكون مبرراً لتنامي الأحداث ولعلاقات

الضالعين بها. إن الماضي الذي يضيف أبعاداً خاصة للشخصية يمكن أن يوفر أيضاً عناصر هامة لمستقبل القصة.

ليست هناك قاعدة ثابتة في تدوين الملاحظات. فبعض الكتاب يستخدمون خلفية المظاريف لكتابة الملاحظات بينما الآخرون يكتبون تلك الملاحظات على أوراق خاصة بذلك وبتفاصيل حول كل شخصية وموقعها.

يقول امبرتوايكو في مسودة روايته (اسم الوردة) إنه بعد أن استقر على اختيار الراوي وقام بكتابة مقدمة الكتاب توقف عن الكتابة اثني عشر شهراً لأنه كان بحاجة إلى ذلك الوقت من أجل البناء الروائي.

فقد قام بدراسة الرسوم المعمارية لمباني العصور الوسطى وقرأ تاريخ تلك الفترة وقام بكتابة جدول بالأسماء والكتب. بعد ذلك شعر أنه أصبح مهيئاً لكتابة (اسم الوردة).

أما جورج سمينون فلكي يكتب روايات المفتش مايجريت كان عليه أن يراقب الناس، وبعد ذلك كتب. وكان يقضي يومين أو ثلاثة من كل أسبوع في هذا العمل المضني.

إن كتاباً طويلاً ومعقداً مثل -اسم الوردة- تدور أحداثه في مجتمع معقد غير مألوف من قبل القارىء يقتضي القيام ببحث مركز، وليس مجرد اتخاذ خلفية مما هو مألوف ومعروف. وفي كلتا الحالتين فمن الضروري الحصول على حقائق تخص عملك وبالطريقة السهلة التي يمكن الوصول إليها.

إن ذلك سيوفر وقتاً للتأكد من عمر الأشخاص وأطوالهم أو ألوان عيونهم وعدد النوافذ في غرفهم وأي نوعية سيارات يستخدمون وغيرها من التفاصيل.

لذا افعل الأفضل ولكن لا تنسَ أبداً أن الملاحظات قد وجدت للاستفادة منها في العمل، فالقصة هدف والملاحظات وسيلة لذلك.

عليك الاحتفاظ بالملاحظات بعناية وليس لمجرد التسلية إذ يمكن أن تكون منتجة. ومن الأشياء الطريفة الخاصة بالمسلسلات أن كل ما تتعلمه يوصلك إلى أشياء أخرى تستحق الكتابة. وهذا ما يقود إلى الاقتراح الثالث.

3- لا تكن لاذعاً إزاء الأفكار:

الأفكار تولد أفكاراً، والكتابة تولّد كتابة. وذلك شيء تعلمه جميع المحترفين. وقد ظلوا هواة حتى تعلموا ذلك. والعديد من المبتدئين يتعاملون مع الكتابة بشيء من

الخوف، الخوف من تضييع فكرة كبيرة في مشهد صغير. لذا لا تتردد أبداً في الكتابة حين يخطر ببالك مشهد، شخصية، إذ أن الشخصية التي ظهرت مرة ربما تعاود الظهور ثانية، وربما تتم زيارة المكان ثانية، وربما يتم تذكر الحادثة أو الالماح إليها.

واللقاء مع الأصحاب القدامى في ضوء ظروف جديدة ومشاهدة شخصيات جديدة تحيط بها أشياء مألوفة تعتبر ضمن متع قارىء المسلسلات.

وإعادة التقديم للشخصيات والأماكن المأخوذة من أعمال سابقة تضيف أبعاداً إلى عملك الحالي، وتضفي عليه ثراء نصّياً. ويحصل القارىء على معين في أن الكتاب أو القصة تمتد إلى ما وراء تلك الصفحات المطبوعة، إلى عالم أوسع وأكثر صخباً.

ولكن هل يتوجب على كاتب المسلسلات أن يقدم مادة ملموسة تتحول إلى مؤشر أعمال مستقبلية ؟

أستطيع الحديث عن الآخرين، ولكن علي أن أقبل أن ذهني لا يعمل كلاعب شطرنج يضع في اعتباره عشرين احتمال للنقلة القادمة. فعندما أكون منشغلاً بكتابة قصة أو كتاب، لا أعرف ما الذي سأكتبه في الأسطر القادمة (في بعض الأحيان لا أكون واثقاً مما سأكتبه في الجملة التي تلي)، ولكنني أعرف أين سيمكنني التوقف، ولكنني لا أتنبأ بكل خطوة سوف أتخذها، أو لا أكون واثقاً من ذلك أو لا أكون واثقاً من أنني سأنتهي في المكان الذي خططت له أصلاً. يمكنني أن أقرر في أي محطة مثيرة لأن هناك شيئاً ما أو شخصاًما واجهته طوال المشوار. وفي حالتي فإن الحادثة أو الشخصية المحورية في الكتاب والتي كانت شخصية تبدو ذكية في الكتاب الأول ما هي إلا نتيجة لحسن الحظ والبديهة والبحث الدقيق في ملاحظتي.

فبمقدار ما وضعت في البداية بمقدار ما كان علي أن أعمل فيما بعد.

ولو لم أكن ابتدعت شخصية ذلك الأمير الكريه في الرواية الأولى لم أكن لأحصل على شخصية أخيه كشخصية رئيسية في الكتاب الخامس. غير أن شخصية الأمير الكريه في الكتاب الثاني لم يتم تصنيعها. بدا أمكن الاستفادة منها فيما بعد. وعلى العكس من ذلك: فقد كان مفيداً في الكتاب اللاحق بسبب مطهره الشرعي الذي أكتبه في البداية، مما منحني الفرصة لتطوير الشخصية. ومما له صلة بالموضوع هو تقرير الحقيقة: إذ إن العمل قيد الإعداد يجب عدم التضحية به من أجل عمل لم يكتب بعد. فإن كان يتوجب على الشخوص أن تعاود الظهور ثانية، فليس كافياً إن يلوحوا بأيديهم ويقولوا ها

قد عدنا ثانية. إذ يمكن أن يلوحوا لقارىء لم يطلع على الجزء الأول. كما أن الأمكنة والأحداث أيضاً يمكن أن لا يتم تذكرها ثانية وذلك كله يدفعنا إلى الاقتراح الرابع.

6- اجعل كل عمل قائم بذاته:

إن الكتاب أو القصة ضمن المسلسل يجب أن لا يكونا مثل حزء من كلمات متقاطعة مثبتة المضمون. يجب أن يكونا مثل الطابوقة، صلبة وشاملة ولكنها قابلة لأن تكون جزءاً من بناء أكثر شمولية. فالقراء لا يمكنهم قراءة (مسلسلات). يمكنهم قراءة كتاب أو قصة واحدة في ذات الوقت. فإن لم تكن القصة أو الكتاب قادرين على إعطاء معنى فربما ينصرفون لقراءة شيء آخر. وقد يشعرون بالغش. إن كل عمل يجب أن يوفر حلوله وقراراته مع ترك فسحة من الاحتمالات لتبرير ارتباطاته.

ضع نفسك مكان القارىء. فكل كتاب أو قصة في المسلسل تكون بمثابة مقدمة للبعض منهم. إنهم سيكونون بحاجة إلى بعض التوجيه كي يجدوا طريقهم. غير أن قراءك القدماء سيعرفون المقصود والمراد ويقبلون على العمل الجديد متوقعين الإبداع. فهم لا يريدون السأم من خلال الخلفيات المطولة شأن القراء الجدد الذين لا يريدون فقدان أي شيء.

هب بلا شك مشكلة أزلية في كتابة المسلسلات ولا يوجد حل متكامل لها. إذ أن الإعادة المختصرةمقبولة من بعض القراء دون الإطالة. أما القراء الجدد فيجب أعطاءهم خلفية عن العمل الذي بين أيديهم. ولحسن الحظ هناك مثال يمكن استحضاره وهو الخاص بجون لي كاري في كتب جورج سمايلي، وارثر كانون دويل في أعمال هولمز الذي يبين كيفية إعادة التقديم دون الإضرار بالكتاب الجديد وبالشخصيات التي سبق ظهورها. غير أن الوضع يختلف في القصص الخيالية، وغالباً لا يكون هناك حل سوى في تقديم معلومات غزيرة.

وبينما يتوجب أن يكون كل عمل قائم بذاته فإن بعض المسلسلات يجب قراءتها بقرار محدد. ففي (الكوميديا البشرية) لبلزاك هناك ارتباط بين الخلفيات المشتركة بالإضافة إلى المشاركة في الزمان والمكان والخلفية الاجتماعية التي تشترك بها الشخصيات. ويمكن للقارىء أن يبدأ من أي مكان ويقرأ في أي اتجاه إذ أن الكاتب لا يضع تتابعاً في ذهنه، وعلى القارىء أن لا يبحث عن ذلك.

القصة المحكمة

جيان موشنيك

يقول إدغار ألن بو: إن القصة القصيرة يجب أن تكون مختصرة بما فيه الكفاية لتقرأ في جلسة واحدة، ولكن طويلة بما فيه الكفاية لإحداث التأثير على القارىء، ورغم أنني لا أعرف على وجه التحديد الألاعيب التي يلجأ إليها بو في كتابة القصة من حيث الطول، إلا أنني أعلم الطريقة الناجحة بالنسبة لي. وتكمن في جعل القصة محكمة شبيهة بالحقيبة. وغالباً ما يحاول كتاب القصة وضع كل شيء فيها مما يجعلها مثيرة للارتباك، فهناك العديد من الشخصيات، حبكات إضافية صراعات غير ضرورية، أو يقع الكتاب في أخطاء الإملاء مما يصيب القارىء بالإحباط ويجعله ينفر من القصة.

تستخدم القصة القصيرة الناجحة نفس العناصر الضرورية كما في القصة الطويلة. ولكن بشكل أكثر نقاوة وإدماجاً. وحينما تحاول تجميع التوصيف والخلفية والحركة والتفصيلات بهيئة قصة قصيرة (عادة تكون ما بين 500 - 5000 كلمة)، لن تتوفر مساحة للعديد من اللمسات التزيينية.

عليك أن تسرع في الحركة وتقدم الشخوص بشكل أسرع معتمداً على المضمون لا على الواضح والجلي.

ودعنا نلقي نظرة على أكثر الأخطاء شيوعاً والتي يرتكبها الكتاب في هذا الصدد ثم نتعرف على وسيلة التعديل.

تصدع الشخوص:

لا تقلق كثيراً إزاء معرفة القارىء بكل شيء عن شخصياتك. فليس هناك وقت ولا نريد أن نعرف عدد إخوان وأخوات شخصياتك أو ماضيهم وخبراتهم أو حتى أشياء أساسية مثل أعمارهم، ما لم تكن تلك المعلومات أساسية بالنسبة للبناء القصصي. وفيما يلي مقطع من قصة استلمتها مؤخراً بالبريد:

– كان ادموند وتزلو واحداً من الأغنياء في جاتلين بي وكان أميناً على الطريقة القديمة التي نسيها معظم الناس. وحين كان أدموند يعد شيء كان يحافظ عليه. كان يملك ثلاث شركات تصنيع بالإضافة إلى شركة سمسرة لبيع وشراء السيارات في مقاطعتين. وقد عمل في مدرسة بالإضافة إلى عمله أميناً في البنك.

لقد قضى أوقات فراغه في أنشطة تطوير الأموال من أجل أعمال البر والإحسان وكان أصدقاؤه وجيرانه يقولون إنه ناجح فيها تماماً.

تلك هي بداية القصة التي لم ترتبط بالماضي. وقد ركزت على أدموند بدلاً من كيفية زرع أدموند في القصة. ولنطلع على نموذج ناجح آخر:

– تحركت حنّة في المطبخ دون أن تزعج نفسها بالنظر إلى التقويم ولا مرة واحدة. حيث أن تلك الأرقام السوداء الأنيقة كانت تكبر أمام ناظريها كلما نظرت إليها أو ربما كانت تكاد تقفز من الجدار وهي تعرب عن نفسها قائلة(اليوم هو الثالث عشر يا حنّة، ألم تخبريه بعد ؟

اليوم الرابع عشر يا حنّة، وقد مرت ثمانية أشهر تقريباً، ألم تخبريه بعد ؟)

رغم أن الأرقام لم تكن هي جميع الأشياء التي تشغل تفكيرها. ثمانية أسابيع، ستة وخمسون يوماً، وعملياً كل ساعة من كل يوم، قررت أن تخبره، لكنها تراجعت. وكلما انتظرت فترة أطول أصبح الأمر أكثر استحالة. وها قد مرت ثمانية أسابيع منذ أن ساورها الشك وكريس لا يزال لا يعلم بأنه سيصبح أباً.

ما الذي يجعل هذا العمل متفرداً؟

إنه يقودنا إلى التعرف على شخصية حنة ومن ثم إلى القصة. وكل ما نحتاج معرفته عن حنة هو أنها حامل. ومن الواضح أنها متوترة عصبياً حول موضوع إخبار زوجها (رغم أنها راغبة – وهي علامة إيجابية في القصة القصيرة التي يجب أن تستقطب اهتمام القراء من الجملة الأولى).

الخلفية:

يحاول الكتاب المبتدئون إدراج خلفيات متعددة في قصصهم إذ تطير شخوصهم عبر المحيطات مع توفير خلفيات لمنازل وحدائق ومكاتب وغيرها، وبذلك يقعون في واحد من الفخاخ التالية:

- وصف كل مشهد بالتفصيل دون ترك مجال لإبراز العناصر الأخرى في القصة.
- إعطاء كل خلفية اهتماماً موجزاً دون أن يتوفر لأي من الخلفيات مصداقية.

ومعظم القصص القصيرة يمكن أن تدور في خلفية مفردة، أو خلفيتين أو ثلاث (وإذا كانت قصتك بحاجة إلى العديد من الخلفيات فإن تركيزها قد يكون واسعاً جداً).

ومشكلة أخرى تتمثل في أن العديد من الكتاب، ولأننا قلنا أن القصة القصيرة ليس لها إلا مساحة صغيرة، فإنهم يبتدعون جملاً قوية التصوير، وأحياناً تنتهي القصة كما يلي:

- رأت شيلا حياتها كأنها معلقة أمامها مثل لوحة ملونة. حيث كانت جميع الأحلام مشرقة، أما الآن فكل شيء يستلقي أمامها ممزقاً. الوساوس تطبع كل شيء واللحن الذي كان يوماً متناغماً أضحى نشازاً بسهم أطلقه كيوبيد. الصورة القوية التي تخيلتها جميلة رنامة في ذبذباتها اللونية وتركيزها شحبت بفعل ضوء القدر القوي، إطارها والمستقبل كله تحطم. لقد كانت في يوم ما صورة حميلة.

ما الذي يقوله هذا الشخص ؟

يتوجب عليك في القصة أن تحافظ على الوصف المبسط، حينئذٍ ستجد الكلمات وهي تكتب نفسها كما يلي:

- كان الليل رقيقاً ومظلماً مشبعاً برائحة أزهار شجرة الجدي الفواحة المتحدرة من أعلى التل وراء البيوت.

السرد:

رغم أن هذا الاصطلاح يشمل خلفية أدبية واسعة، إلا أننا نستخدمه بمعنى تدفق الكتابة وكيفية تجميع عناصر الكتابة سوية. إن المقاطع الطويلة من الوصف، على سبيل المثال، تمزق وتعيق انسيابية القصة القصيرة. وأنت تريد إبقاء الوصف بحجم القصة شأن أي شيء آخر. لذا فبدلاً من وصف الشخصية بالكامل ومن خلال ست جمل متتالية، حاول اختصار الوصف عندما تتحدث الشخصية أو تقوم بأي عمل.

وكلما بدأ أحد عناصر القصة بالهيمنة على السرد قد تواجه مشكلة، وعلى سبيل المثال فإن بعض الكتاب يصبحون واقعيين جداً في تعاملهم مع الحوار:

- سألتها الفتاة التي تعمل في الاستقبال (هل أستطيع مساعدتك ؟).

- نعم، كنت أتساءل إن كان بالإمكان التحدث مع المدير ؟

نظرت إليها الفتاة بحذر، وتساءلت في نفسها ما الذي وحدته ديانا كي تشتكي منه، غير أن ديانا اكتفت بالابتسام.

- لحظة، سأتأكد من وجوده.

نظرت ديانا حولها، لقد مرت خمس عشرة سنة منذ آخر مرة كانت فيها هنا تعمل في هذا المطعم المتخصص في الوجبات السريعة.

هذا الأسلوب بدون شك يدفع القارىء إلى النوم، وهو نموذج للحوار اليومي الذي يجري في الحياة بجميع التفاصيل، والآن لننظرْ إلى نفس المقطع بعد أن أعيدت صياغته:

- مضت خمس عشرة سنة منذ أن غادرت ديانا مدينتها ومطعم الوجبات السريعة الذي كانت تعمل فيه، ومع ذلك لم تتغير الأشياء إلا قليلاً. سألتها الفتاة الواقفة خلف المنضدة: (هل أستطيع مساعدتك ؟) كان يمكن أن تكون ديانا في موقعها ذاك.

إن هذه الصياغة تسحب القارىء فوراً مع تجنب للحشو رغم القصر. وهذه الصياغة تمنح القارىء قدرة على اكتشاف رؤية الشخصية بالإضافة إلى التعرف على أفكار البطلة وما يدور في ذهنها بعد عودتها إلى مدينتها.

إن مشكلات السرد لا تتعلق بالحوار فحسب، فهناك مشكلة الإطالة والدوران حول النقطة المراد الوصول إليها مع إدراج تفاصيل غير جوهرية ولا تمس البناء القصصي.

تذكّر أن القصة القصيرة الناجحة والإحكام سرعان ما ينفصلان عن بعضهما إذا لم يتم الإمساك بهما جيداً.

دقق مضامين قصتك:

أفضل دفاع ضد الترهل في قصتك يكمن في العين الناقدة للقصة،انظرْ بعين النقد لهذا المقتطف من قصة تدور حول إزالة الغموض عن إحدى الشخصيات:

- غطست كارين فاتيز في مغطس الماء الساخن الذي هيأته وعيناها معلقتان، بعد أن ملأته بالحبوب الزيتية التي أهداها إياها ابنها بيلي البالغ السادسة من عمره في أعياد الميلاد. فاح عطر الياسمين في حمام الشقة الصغيرة التي تسكنها. وبعد أن استقرت

عميقاً في الماء الساخن راحت تتأوه فقد كان يوماً عصبياً، أسبوعاً مرهقاً مزدحماً بالعمل.

بعد وفاة زوجها في العام الماضي حصلت على وظيفة سكرتيرة لدى مؤسسة هارسي للأمن. مديرها ليونارد جونسون، هو السبب وراء شعورها بالتعب، فقد تعرضت عشر مؤسسات خلال الأسابيع الثلاثة الماضية لعمليات سطو ولم يفلح جونسون في الاهتداء للصوص.

هل ذكر لقب كارين مهم في القصة ؟ إنه سؤال صعب دون شك.

كارين في المغطس، حسناً إن ذلك هام لإيضاح أن العمل كان مرهقاً، وهو كفعل يعتبر مفتاحاً لما بعده - فالعمل مرهق - وهذا يقود إلى نوعية العمل الذي يعد محور الصراع في القصة.

الابن بيلي يحدد عمر كارين ووضعيتها الاجتماعية بشكل عام. ولكن ذكر أن كارين أرملة هل يشكل ذلك جزءاً أساسياً في البناء القصصي ؟

التناقض بين برودة الطقس في أعياد الميلاد وبين حرارة ماء المغطس!

كما تلاحظ ثمة تفاصيل يمكن الاستفادة منها في القصة بينما تفاصيل أخرى لا تعني شيئاً ولا يمكن الاستفادة منها.

هل التطرق لوفاة الزوج مهم؟

أعتقد أنه آن الآوان للسؤال حول كيف يمكن أن تختلف القصة لو أن كارين لم تكن متزوجة، أو لو كانت متزوجة وتعيش مع زوجها وولدها. إذا كانت الأجوبة لن تغير شيئاً في القصة فلا شك أن هناك إضافات كثيرة يجب حذفها.

ولكن ذكر عملها كسكرتيرة يعتبر ضرورياً في هذه القصة.

بالإضافة إلى ذكر اسم المؤسسة كاملاً إذ يمكن الإشارة إليه لاحقاً، كما أنه يضفي حالة من الاحتمالية. لذا فحينما تقرأ أي قصة تدور في ذهنك الأسئلة التالية:

- هل تبدو القصة واقعية. هل هناك ما يكفي من التفاصيل كي تسمح للقارىء بالنظر إلى الحركة، الشخوص والخلفية ؟
- هل تم تقديم الحدث الدرامي مبكراً ؟
- هل تعتمد القصة بشكل رئيس على الحوار ؟
- هل تم استخدام الكثير من الصفات ؟

- هل هناك حبكة فرعية ؟ وفي حال وجودها هل يمكن حذفها ؟
- هل عملية الانتقالات واضحة ؟
- كم عدد الخلفيات في القصة ؟ وكم هو عدد المشاهد ؟
- هل هناك العديد من الشخصيات إلى الدرجة التي يصعب علي إحصاؤها ؟
- أي من العناصر يمكن استبعادها دون التأثير على القصة؟
(الشخوص، الأهداف، الحركة، الحوار).

قلها فقط

روبين كار

التوابل الكثيرة يمكنها أن تخفي النكهة الأصلية لروايتك. تجنبْ الفخاخ التسعة التالية وللقص غير الفعال، وامنح القراء شيئاً ينشبون أسنانهم فيه.

كنت في المطبخ مع مجموعة من الطهاة أحضر وجبتي المفضلة، صلصة بالفلفل وفطيرة الذرة وسلطة خضراء. وكنت أستعمل لذلك مواد معلبة. تذوق بعضهم الفلفل وقال إنه ليس مضبوطاً تماماً. فقد أضفنا الكثير من الملح إليه، وقال الطباخ الثالث لقد أضفنا الكثير من مسحوق الفلفل والخردل (الذي لم أستعمله من قبل في الفلفل) ولم يصلح الوضع إضافة الريحان والطرخان والفلفل الموسمي. وهكذا قضينا على النكهة الأصلية لصلصة الفلفل.

إن الشيء الجميل في أن يكون المرء روائياً هو أن يجمع أشياء كثيرة ويضعها سوية.

كل شيء حتى الفلفل يصبح متميزاً. لقد كنت أعاني من مشكلة الفلفل في الرواية. فقد كنت أعمل في كتاب، وأعطيت المسودة الخامسة للقراءة. أحبها القارىء وأبدى بعض الملاحظات، طبعت بعضها وجاء القارىء الثاني الذي أبدى هو أيضاً إعجابه ثم أبدى ملاحظاته، وأضفتها. وفي النهاية بدا العمل جميلاً.

تركته لشهرين حتى شعرت بأن لدي القدرة على قراءته ثانية كما لو أنني أقرأه لأول مرة. حين أعدت قراءة الرواية توقفت عند جملة في الصفحة 157: «لم تكن مرتاحة للنوم مع أمها».

ولكن انتظر لحظة.. فهذه الشخصية كانت قد قررت النوم مع أمها، والنوم مع أمها قد خططت له بجدية ووضوح دون الاهتمام بالنتائج.

لقد تم تحفيف القصة فأصبح مذاقها تجريبياً وغامضاً. أصبح للشخوص أهداف

متعددة وفقدوا دوافعهم الأساسية، أصبحوا جبناء، شاحبين وعواطفهم ميلودرامية. ولم تعد الأحداث محورية.

القراء لا يعرفون كيف سيمكن حل عقدة القصة بشكل دقيق. ولكنهم يعرفون ما يجب حله بشكل دقيق.

إن ما كتبته كان قصاً غير فعال: مشاهد تدور حول سلسلة من المصادفات أكثر من إسهام كل مشهد في بعد منفرد، بسيط، بفكرة مباشرة.

الشخوص يمتزجون بأفكار تجريبية بدلاً من الاحتفاظ بفكرة واحدة.

وبدلاً من الحصول على العديد من الشرائح لشخصية منفردة. فلكل من شخوصي العديد من الهوايات الجديدة والموسمية (وجدت ذلك في كتابي الأول وكذلك العاشر).

إنها نزعة للاقتراب من الحبكة والشخصية مع انعدام السلطة والإدانة، أو هي شؤون الحب لكاتبة متمرسة بكلماتها. وأنت تعلم بأنك مذنب بهذا النوع من القص غير الفعال حين لا تعجب قصتك القراء دون أن تعرف ما الذي ينقصها، أو عند شطب كل كلمة جميلة تشعر معها بوجود بتر.

العلاج غالباً في الشطب لا الإضافة (المستحيلة مع الفلفل). ولن يتابع القراء بعد الصفحة العاشرة للتضمينات الغامضة، على أمل أن هناك أخيراً حبكة.

القراء سيجدون الشخوص الذين لا يفعلون شيئاً (رغم إحساسهم بكل شيء) متعبين.

وفيما يلي بعض المؤشرات - والحلول - للقص غير الفعال:

المزاج العدواني المتأرجح بين الشخوص:

ينتج هذا حين لا يكون الروائي إيحائياً في إيضاح من أين جاءت الشخصية، ومن هي وما الذي يتوجب عليها أن تنجزه؟ إن شخصيتي التي لم تكن مرتاحة بالاستلقاء إلى جانب أمها كانت أيضاً معذبة، تبكي وتضحك وتعبر عن غضبها كل ذلك أحياناً في نفس المقطع. ورغم أنني أعلم بأنها كانت شابة أنانية، فردانية، طموحة.

لم أكن مرتاحة فيمن تكون، لقد بقيت أحاول أن أجعلها شخصية مقبولة، مثل صب الحليب على قطعة الخبز في محاولة لجعلها ذات أبعاد متعددة بالإضافات المستمرة، لقد أبدعت شخصية تعوزها الحيوية.

الشخصيات ذات المبالغة في ردود الأفعال:

لننظر إلى هذا النموذج:

يغريها، تستمتع بالإغراء، لكنها مترددة. يستمر في الإغراء. تستسلم. يقول لها: «لم أكن أعلم أنكِ عذراء» تقول بعنف: « وماذا كنت تظن؟» ومن ثم معركة. ربما يضطرب القارىء إزاء سلوكها غير العقلاني. فما الذي قاله؟ إن غضبها لا يستجيب مباشرة لمقولته. والآن، لو قال: « حسناً لم أكن أضمن أن تستسلمي بهذه السهولة!» وحديث عن الغضب.

المقولات الجاهزة:

في جميع قصص الحب التاريخية تقريباً، التي قرأتها وكتبتها هناك نقطة – حيث تعرض البطلة ندرة في التوكيد – بعد كل من تلك المشاهد ينتزع البطل ويقول مهدداً: «سيدتي سآخذك لمرة واحدة». إن الروائي عليه أن يشذب بقسوة جميع تلك المقولات الجاهزة، والحبكات بغض النظر عن جاذبيتها وملاءمتها وصعوبة تشذيبها. إن استخدام المقولات الجاهزة ليس متشابهاً ولا يعتمد عليه على سبيل التجربة، وليست هي أفكار يعتمد عليها لتقديم خطابات جديدة. إن المقولات الجاهزة فاسدة ومفترضة وليست أصيلة.

تضاد العواطف:

ليس هذا مثل تأرجح المشاعر، لكنه قريب منه. وتحدث المشكلة حين تشعر أي شخصية بمشاعر متناقضة في نفس الوقت. بالطبع يمكن الشعور بمثل ذلك الشوق القابل للعطب، ولكن من غير الممكن الشعور بمثل تلك السعادة أثناء الغضب. وماذا عن الضحك والبكاء بذات الوقت؟ نحن جميعاً لدينا تجربة في أن ذلك ممكن، ولكن تأمل التجربة عن قرب. ألدنيا دموع للفرح؟ أو هل لدينا دموع؟ هل نحن مرتبكون بسبب الفرح أم الألم؟ إن على الروائي واجب تفحص استجاباته العاطفية والتعايش معها بشكل دقيق وأن يعيد بناء تلك العواطف بدقة.

السلوك المتناقض وغير الحقيقي:

لدي شخصية أمضت 60 صفحة تخطط للهرب من رجل يريد إجبارها على الاقتران به. ثم يخبرها بأنها حرة، خمّنْ ماذا فعلت عندما سمعت ذلك؟

لقد بكت. إنها (تريده) جداً. أية كذبة تلك؟ إنها لم ترد شيئاً أكثر من الهرب منه. كان عليّ أن أقرر جعلها تريده منذ البداية، وأن تستجيب له وأن أخطط كي تفوز بتأثيره.

في المسودة الأولى كانت دموعها تفتقد للإدانة ولم تكن صادقة، لقد بدت عاطفية وغبية. وعند إعادة الكتابة كان لدموعها معنى. لقد شعرت بخيبة الأمل.

قد يبدو السلوك المتناقض أكثر خطورة من كونه مزاجاً متأرجحاً وعواطف متناقضة إذ أن ذلك يدمر جميع دوافعها الشخصية. وإذا أردت لشخوصك أن تكون قابلة فإن دوافعها يجب أن تكون معقولة ومتطابقة.

قد يستطيع الكتّاب ذوو المهارة العالية أن يبرزوا التناقض ضمن نمو الشخصية ويكسبوا إعجاب القراء. ولكن عليك أنت أن تعرف ما تفعل إن حاولت ذلك.

إن نتيجة التناقض في السلوك هي الفشل في تعزيز معرفة القارىء.

ومع الفشل في التعرف أو الفهم لن يبقى إلا القليل مما يثير القراءة.

كبح المعلومات الحيوية:

قد يكون هذا هو الخطأ الأمين الذي يرتكبه معظم الكتّاب الحاذقين.

علينا بناء التوتر، لذا يجب أن نبقي القراء معلقين على مدى 20 أو 50 صفحة قبل أن تكشف عن معلومات هامة. غير أن القراء لن ينتظروا كل ذلك المشوار. لقد كتبت مقدمة من 12 صفحة معطية المفتاح بعد المفتاح عن أن الفقر يعصف بامرأة ولدت فقيرة وأصبحت غنية. لقد أردت تطوير الفضول حول ظروفها. لذا أحطتها بموضوعات مثل الأمشاط غالية الثمن، والملابس الداخلية المغرية، علماً بأن الأناقة ليست شيئاً شائعاً في مثل ظروف الفقر تلك. إن حضور القابلة كان شيئاً مربكاً. غير أنني أخفيت ذلك، دون مجاملة.

وفي إعادة الكتابة، جاء اندماج القابلة بما يحيطها، فالمرأة كانت فتاة غنية وأصبحت فجأة فقيرة ووحيدة. والآن يتساءل قارئي فيما إن كنت أكتب عن كيفية اقتناء امرأة فقيرة مشطاً غالي الثمن، وهو يعلم بأنني أكتب عن فتاة غنية فقدت كل شيء تقريباً. إن الخلاف بين التوتر والغموض هو المعلومات.

الظهور المفاجىء للشخوص والأحداث الملائمة

إذا سحبت الشخصيات فجأة مسدسات دون أن يعلم القارىء أن عليها أن تفعل ذلك، قفْ، حطط، إذا أبدت الشخصية بعداً إشارياً عن شخصيتها لمواجهة شخص عزيز، فالعزيز المفارق كان يجب أن يقنع الآخرين بأنه عزيز قبل مغادرته. إن الموت ليس دافعاً، أما استجابة الشخصية للفقدان فدافع، إذا ما تم الربط والتقارب.

التزامن الذي يستحيل تصديقه:

هناك قول قديم في الرواية مفاده: إن التزامن الوحيد الذي يصدقه القارىء هو التزامن غير المناسب. كانتزاع الشخصية من فكي الموت بطيران مروحية تقوم بتدريبات غير مخطط لها في المنطقة. المحاكاة الساخرة لتبرير التزامن وجعله مادياً، هنا احذف التزامن وخطط لإنقاذ الشخصية بدقة كما في بقية أجزاء القصة.

سلسلة من سوء الفهم الضعيف تبقى دون حلول:

الأذكياء يبحثون عن التأكد: كل من الآخر. لذا تراهم يتحرون الوقائع والأحداث دون فهم. ولا يقدمون افتراضات كبيرة نتيجة لأحداث صغيرة.

والمثال هو سقوط الحبكة الرومانسية المبنية على فهم صغير مفرد، ويحصل ذلك في بداية الكتاب.

إذا كان الجزء الهام من القصة يتضمن شخصية واحدة تسيء فهم الحدث أو تسيء فهم شخصية أخرى، فتأكد من أن الحقائق (الأحداث، الأقوال... الخ) ستؤدي إلى أن أي شخص ذكي (قارئك) سوف يسيء الفهم أيضاً.

كن حذراً من جعل الشخوص الأذكياء اللامعين يتصرفون بغباء، وبدلاً من أن تثقل قصتك بالكثير من سوء الفهم، تذكّر ضرورة تواجد الكثير من الحقائق والمشكلات الواضحة للتغلب عليها.

كن فعالاً:

كي تقص قصة بشكل مباشر وبإقناع، فإن الكاتب يحتاج إلى الموضوعية. ولكي تكون موضوعياً يتوجب عليك ببساطة أن ترفض ملء الفراغات بجميع المعلومات العقلية التي جمعتها. عليك أن تقرأ الكلمات على الصفحة كما لو أنك لم ترها من ذي قبل وبعدها تقرر إن كانت تعبر عما تريد التعبير عنه.

قرِّرْ أساس حبكتك ثم قدمها. قررْ التاريخ وشخصية كل شخصية ثم كن واثقاً من ذلك. فإن كانت شخصيتك متقلبة، وإن كانت تمت إساءة معاملتها في الطفولة، فلا تمنحها شجاعة مفاجئة إعجازية.

تسلّلْ بعيداً في اتخاذ القرار ولكن ارو قصتك. لا تدع اندماجية القصة ترعبك، إذ أن القصة الإندماجية جيدة.

وأذكر في هذا المجال موقفاً حين كنت عضوة في جمعية نسائية وفيما يلي حوار من أحد تلك الاجتماعات:

- لكنني لا أزال أشعر بالذنب
- هل تريدين أن تشعري بالذنب
- لا.. لا.. لا أريد أن أشعر بالذنب.
- حسناً، توقفي عن الشعور بالذنب. فإنه غير فعال تماماً وشعور عاطفي غير مجد، فاتركيه.
- إنني أحاول، إنني أحاول
- حاولي أن تلتقطي تلك الطفاية.

(تصل إلى الطفاية لالتقاطها).

- لا، لا تلمسيها، حاولي التقاطها (تصل إليها ثانية).
- لا.. لا تلمسيها، لا تلتقطيها، إنني أعرف كيف تبدو حين تفعلين ذلك. أريد أن أرى كيف تبدو وأنتِ تحاولين.

ما الذي يجعل شخصياتك مشدودة؟

باث زيتر

إنه يوم أسود، قاسٍ عندما تستلم مذكرة رفض لعملك القصصي، فقد أعاد الناشر مخطوطتك وأنت لا تدري ما السبب.

من المؤكد أن التشخيص فيها غير ضعيف، فأنت تعرف كل شيء عن بطلك، وجميع ذلك مسجل في قائمة خاصة: الطول، الوزن، لون الشعر، لون العينين، ألوانه المفضلة، أغانيه، طعامه، نسبه إلى حواء - وأكثر من ذلك.

إذن أين يكمن الخطأ؟ يبدو أن جميع تلك البيانات ذات قيمة ولكن أهي كذلك؟ هل علمت الشيء الصحيح عن شخصيتك؟ وهل شاركت بمعلوماتك عن الشخصية، قرائك في الوقت المناسب؟

كي تجد ذلك لا بد لك من نظرة تحليلية في تفاصيل الشخصية. كم من العناصر لديك خارجية: التفاصيل الموضوعية الصرفة عن المظهر البدني، العمر، البيئة.... الخ؟ كم منها تفاصيل داخلية عاطفية - القيادة - الحاجة - العلاقات؟

إن كنت مفرطاً في الجوانب الخارجية، فعليك إعادة النظر في قصتك. هل تشترك بالأشياء الخارجية كثيراً مع قرائك، جاعلاً من ذلك الحبكة - وفي العمق نمو الشخصية كذلك - كي تختفي في ارتباك بالمعلومات الشخصية؟

إن العديد من الحقائق الخارجية غير الأساسية يجب أن تختفي، ويجب تشذيبها سوية أو العمل عليها بدقة فيما بعد. والآن انظر إلى قائمتك الخاصة بالداخل. هل تحوي قوى عاطفية قوية تحفز بطلك نحو الحركة وردود الفعل؟

هل يهيمن واحد أو أكثر من تلك العناصر على شخصيتك موفراً مركزاً عضوياً لقصتك؟

إن تلك البؤرة العاطفية لا يجب اطلاع القراء عليها فوراً، ولكنها يجب أن تكون

ثابتة وراسخة في ذهنك، تمور تحت السطح الخارجي للنص ملتحمة بالحبكة.

ولأن الصراع بعد كل شيء يوجه القصة. لذا فمن الصفحة الأولى ومن الفقرة الأولى وربما من الجملة الأولى، إذا لم يتضح وجود صراع، فلا وجود للقصة.

وفي أحسن الروايات فإن بذور الصراع تكمن في قلب وعقل البطل. فإن كان بطلك يفتقد لتلك الأرضية، برغم انهماكك بجمع البيانات (العيون: زرقاء، الطول 5.7 قدم، اللون المفضل: الأصفر...)، فإنك تكون قد نسيت التعرف على حقيقة أساسية: الإيقاع الداخلي يضعف شخصيتك، لذا عليك شد شخصيتك وتجزئتها.

والمدخل التالي يساعدك في اكتشاف هذا الإيقاع الداخلي.

إن أساتذة القص ابتداء من تشارلس ديكنز إلى راي برادبري والذين قدموا أعمالاً عظيمة أجابوا على الأسئلة التالية. الأسئلة التي تساعدك أيضاً في استخدم شخصيتك الرئيسية كأرضية لحبكة مشاكسة مقنعة.

كيف تشعر شخصيتك إزاء نفسها؟

هذا أول شيء ينبغي على كاتب الشخصية معرفته، إذ أنه أحياناً يلون وأحياناً يقرر. كل شيء يفعله بطلك قد يؤثر في أجوبتك على الأسئلة الخمس الأخرى.

قد تتصارع شخصيتك للحصول على القبول وإثبات أهميتها لنفسها وللآخرين. وقد تتحول إلى شخصية عدوانية، وربما تكون غير سعيدة مع نفسها أو ضعيفة ومهزومة.

هل هي راضية عن نفسها بقوة؟

هذا تحد للمصير الروائي، وفرصة لك ككاتب في أن تقوم بدور الخالق، حيث تدفع في طريقها بأناس وأحداث لتختبر رضاها الذاتي.

وفي نهاية السلسة هناك الشخصية حيث تضخم الثقة بالنفس والأنا، حيث تغضب الشخوص الأخرى إلى درجة الثورة أو تطور حبكة شائكة من الأخطاء.

لعلك بدأت ترى مثالاً يحتذى به هنا، سحط، صراع. وفي الجانب الآخر رضى. دع الشخصية مكشوفة دون مساعدة، معرضة للجراح من قبل الشخوص الأخرى، نتيجة لحماقتها وللتعبير المحتوم.

هل شخصيتك منسجمة مع بيئتك أم لا؟ هل هذا الوضع قابل للتغيير؟

الطريقة الأكثر وضوحاً والتي تستطيع شخصيتك أن تولّد بها حبكة عبر التفاعل مع

بيئتها هي في أن تكون شاذة. سواء كانت متمردة عدوانية أو ضحية تتفجر عاطفة، تعاني بصمت وتكبت طاقتها حتى يقدم شخص آخر أو يقع حدث معين يكون كفيلاً بإشعال الفتيل. شخصية تثير وتحرض ضد المجتمع وتصبح محفزاً قوياً.

غير أن العلاقة مع البيئة يمكن أن تشعل القصة بطرق مختلفة كذلك. إذ يمكن لشخصيتك أن تكون مختلفة. تصارع كي تفهم وتعدل - إما كمغاير روحي أو كما في رواية (الجزء الأيسر من الظلام) لأرسولاكي، لي جين، المغاير البسيط - وتتكيف الشخصية تماماً مع زمنها ووقتها وتعرض فرصة أخرى للصراع.

سنبين أدناه كيف يعمل ذلك في نموذجين غربيين وكلاهما تم بناؤه مع طمس للحدود.

(ملحمة في ملحمة) لجاك شيفر، يبني شخصية مونت والش بصورة راعي البقر المعجب بعالمه، غير أن الزمن والمدنية يجعلان مونت يعيش مفارقة تاريخية، تجرده من كل شيء عدا هذه القوة الداخلية.

كذلك في رواية كونراد ريشتر (بحر العشب) حيث التآمر السياسي والاستقرار ينجمان عن الكولونيل جيم بروتون الذي يهيمن على مزرعة أكبر من ماساشوستس. إن كلا الكتابين قويان لأن كلا الرجلين لديه الكثير ليفقده.

من هم الأشخاص الأكثر أهمية في حياة شخصيتك، وما هي العلاقة التي تربطك بهم؟

لا شك أن هذا السؤال يصب في صميم الرواية الرومانتيكية، غير أن كاترين بيترسون تصيغ روايتها (جاكوب هل أنا عاشقة؟) ضمن إطار مغاير من الطرح العاطفي: فالحسد والغيرة مما تشعر به شابة صغيرة إزاء أختها التوأم الذكية الموهوبة، المحبوبة من الجميع - الأهل - الأصدقاء - وحتى من الله، يجعل لويس برادشو تكبر دون أن تكون لها شخصية متميزة، إذ أنها لا ترى نفسها إلا من خلال المقارنة مع كارولين. وكل مظهر وحدث يتشكل من خلال هذه العلاقة، وبدونها لا توجد رواية.

وحتى مع تفاعل الشخصية فليس ذلك لب حبكتك حيث يمكنك غالباً استخدام العلاقة لتكثيف الصراع الرئيسي، إما عبر التعقيد أو التعزيز.

تعتبر رواية (اللامنتمون) لمؤلفها اس. - اى. هنتون رواية الشخصية مقابل البيئة،

فبطلها بوني بوي كيرنيس يكره العنف والخشونة والوصمة الاجتماعية في كونه يشارك جيرانه المراهقين حياة مشحونة بالمشاكل، ورغم أن بوني بوي لديه فرص كثيرة للخروج من هذا المأزق إلا أن هنتون يستخدم الحب وإخلاص العصابة لإيقاعه في العنف.

ثم هناك تعزيز عندما تتورط شخصيتك في صراع أكبر من صراع الحياة، فالعلاقات الإنسانية المتوازية تجعل المشكلة شخصية بحتة.

سوف يصبح مونت والش غير مناسب تماماً بعد انقضاء قرن من الزمان على صورة الغرب، ويدرك مونت فوراً «إن الأمور لن تعود إلى سابق عهدها أبداً»، أما الكولونيل بروتون فيمكن أن يثبت فقدان بحره العشبي. إنه العطب الذي أصاب من يحبهم كثيراً، زوجته وابنه الذي دمره تقريباً، وبينما يتهيأ مونتاج بطل رواية (فهرنهايت 451) لمؤلفها راي برادبري لقتال مجتمع مخدر ذهنياً، فإن رعب علاقته الزوجية يؤكد إجمالي الفراغ الذي يغلف حياته. وصداقته وتجربته مع فتاة الجوار الحساسة تمثل المعنى البديل الذي يسعى إليه.

يمكنك كذلك استخدام علاقات الشخصية لحل المشكلة المركزية للرواية. في رواية (اللون الوردي) تتفوق سيلي على الجميع بسبب شكلها، وهي عاجزة عن الصراع بسبب إدراكها مدى بشاعتها وعدم قدرتها على الصراع. ورغم ذلك عمد الكاتب أليس ووكر إلى استخدام إعجاب سيلي بصوفيا وارتباطها بها وحبها الكبير لأختها نيتي لبعث القوة في الشخصية التي تثور في النهاية.

ما الذي تريده شخصيتك ولا تحصل عليه؟

وما الثمن الذي تدفعه الشخصية في سبيل ذلك؟

وهل تنجح فيما بعد في الاعتذار عن الصفقة؟

الرغبة في الحصول على ما لا يمكن إدراكه يعتبر في العديد من القصص بمثابة حجر الزاوية. قد تصارع شخصيتك من أجل هدف بطولي كما فعل مونتاج بطل رواية (فهرنهايت 451)، أو من أجل حلم أجوف (كما هو صراع بيب في الآمال الكبيرة لديكنز)، أو لمجرد إشباع جشع (كما في رواية رغبات أميريكا المأساوية لكلايد جريفيث). غير أن الفروقات يجب أن ترتكز ضده، وعليه الاستحواذ عليها بشدة حاسماً التكاليف، كونها غير موجودة.

إن الفائز الذي يكتشف صراعات جديدة في الهدف الذي حصل عليه أخيراً يشابه فاوست القديم.

وإن الإمكانية الصلبة للشخصية التي تجد نصراً فارغاً أو ثمنه كبيراً جداً هي بلا زمنية.

ولننظر الآن إلى انعكاسات الأسئلة على روايتي (ظلال المحارب).

ما هي الأشياء التي لا تستطيع الشخصية الانفصال عنها؟

وما هي التضحيات التي قدمتها للبقاء معها؟ وكيف هو رد الفعل إزاء فقدها؟

ينحدر بطل روايتي زورن من مجتمع محارب معتد بشرفه، وأنا أعلم أنه على استعداد لتقديم جميع التضحيات للحفاظ على ذلك الشرف. وسيكون كئيباً جداً لفقدانه. غير أن الشرف يمكن أن يصبح خدعة مؤلمة. ومجتمع زورن يطالب بتسديد جميع الديون والولاء المطلق لزملائه المحاربين. وعندما حان الوقت للاختيار بين هذه المطالب، سمحت له بالنضال بين التعقيدات والغرامات التي تفرض عليه.

ما الذي يتوجب على الشخصية أن تنكره أو تتخفى منه حتى في ذاتها، نظراً لعدم إمكانية التعامل معه؟

قرر زورن أن ينقذ الفتاة ليليندرث من شعبه لذا يحدث نفسه بأنه إنما يدفع الدين، وأن عواطفه تتكفل بالباقي. ولعدة أسباب فإنه يعيش معاناة إزاء الاعتراف أمام ذاته بأنه معجب بالفتاة ليندرث أو بأنه يحبها.

لا يفترض أن يحب شخص من - الدنتوري - امرأة من - سولجانت - ولكن يبدو الأخطر عليها لو أحبته. وبجانب ذلك فإن محاربي - الدنتوري - يكونون تحديداً ذوي اكتفاء ذاتي. ومحاولته لإخفاء حبه وإظهار خلاف ما يبطن إنما هو عبث.

هل ما تؤمن به شخصيتك مشكوك به أو خطأ؟

تهشم الإدراك، صفع الكبرياء، التقليد أو الخيال.

ليست هذه هي الأشياء التي تبحث عنها في صديق مادي. غير أن شحنة الاعتقاد الخاطىء يمكن أن تفعل الأعاجيب في الرواية.

ويراقب القارىء مفهوم بيب الخاطىء في (آماله الكبيرة)، وانتقاله من أولئك الذين

يحبونه. إن مثل ذلك الحكم الخاطىء المرئي يصبح أكثر حيوية إذا كانت لعبتك أكثر هجاء. وكتابان من أهم كتب جين اوستن أهمية (ايما) و (حب وكبرياء) يدوران بشكل تام حول أخطاء (الإدراك).

التحليل النهائي:

مثل جميع توصيات الكتابة، فإن كان ما ورد أعلاه مطلقاً أو مؤكداً، يمكن أن يثبت انطواءه على مصادفة جودة المخطوط.

إن أسئلتي يمكن أن تلهب وتؤجج محاكمة الاستكشاف الداخلي، وأنت الوحيد القادر على متابعته إلى النهاية بطرح أسئلة أخرى تحفز من قبل شخصيتك.

بالإضافة لذلك وبمعرفة شخصيتك جيداً يمكن أن تسحب التوتر من مصدر آخر ويمكن أن تثير احتياجاته الواحدة قبل الأخرى وتخلق صراع المصالح، ويمكن - كما في الحياة الحقة - أن تضع المعوقات الاعتباطية في طريقها وتنظر إلى ردود أفعالها.

تحكم بأسلوبك

كيت ريد

حين تكون كتابتك كذاتك، متميزة كبصمة إبهامك، فإنها تتحدث للجميع.

يقول الروائي اوفيليت بول هورغان إن الأسلوب الأدبي بمثابة بناء الخلايا، أو معدل الادرنالين أو نبضات القلب. وأعتقد أن هورغان على حق. فإذا قرأت بصوت عالٍ من مجموعة قصص قصيرة لكاتب معروف، سوف تكتشف أنه لا يوجد تماثل بين أسلوب شخص وآخر. وستجد حتى الكلمات تختلف في تركيبها وكذلك المساحات البيضاء، جميع ذلك يمتلك تمايزاً بين كاتب وآخر. إن أسلوب الكاتب شخصاني وذاتي، مطبوع بالدماغ والعظام والجملة العصبية، إنه ينبثق ويحدد نفسه في أعمال الكاتب، ثم ينعكس عبر وعي الكاتب بطرق عميقة لا تنفصل عن مضمون العمل. وقد تمضي سنوات حتى يمكنك أن تكتشف أسلوبك، وبعض الكتّاب لا يفلح. لكنني أؤمن بوجوده منذ البداية ينبض في داخل وخارج عملك. ومحاولتك لأن تشخصه شيء وأن تمسك بتلابيبه شيء أخر.

يبدأ الأسلوب في الأذن، إنه ما يتردد داخل رأسك، وهو التحام لجميع ما قرأت وطريقتك في التفكير واللغة التي تتحدث بها وتسمعها. وجزئياً تعلم به من خلال نوعية الخيال الذي تختاره للكتابة سواء كان هزلياً أو دراميا أو فلسفياً أو نفسياً، وأستطيع أن أقول هنا إن تلك الخيارات ليست مصادفة، إنها تتعلق بكينونتك. وأياً تكون فإنها تدفعك للكتابة بالدرجة الأولى، إنها مفهومة ضمناً بمقدار ما هي جزء منك كالأصوات التي في رأسك. وتحديد تلك التأثيرات مجموعة أساسية للإيقاعات التي تقرر طريقتك في الكتابة واختيارك لتلك الطريقة. وأسلوبك ليس بالضرورة هو أول شيء تتعرف عليه أو أول شيء يأتي إليك. إن الأسلوب الأول لكاتب جديد عادة ما يكون أبسط، وقد

يبدو وكأنه لشخص آخر. معظمنا يبدأ بقراءة شيء يحفزه للكتابة ثم ينتهي بكتابة أشياء يود قراءتها. ومع بداية الكتابة نكتشف أنها ستأتي سهلة، وبعد ذلك نفهم لماذا. واعتيادياً فإن بعض الكتّاب الأقوياء من الذين نعجب بأعمالهم قد دخلوا إلى رؤوسنا شيئاً فشيئاً. وسرعان ما نجد ظلالهم على الورق وكأننا نردد صدى ما يكتبون.

من المشروع جداً تقليد من تعجب به ولكن إلى حد معين. فعاجلاً أم آجلاً عليك أن تفهم وتدرك حدود التقليد وتبتعد عنه.

المضي قدماً:

تبدأ باكتشاف أسلوبك حين تفهم ما يعني أن تكتب جملة أكثر من مرة. مرشدك التعاريف الصحيحة وقواعد النحو، فسوف تعلم كيف تكتب جملة صحيحة، ولكن تلك هي البداية فقط. وضمن مدى صحة قواعد النحو والتعريفات الموفقة هناك مئات الطرق كي تقول ما تريد قوله. إن المنطق الداخلي للقصة المفترضة وإيقاعك ونواياك جميعها تساعدك لاتخاذ القرار. على سبيل المثال أي مقيد نحوي سوف تطبقه على كلمة مثل (ماء) في كل حالة خاصة. هل الماء كلمة مناسبة؟ هل تعني المحيط أم بحيرة أم بحراً أم نبعاً أم ماذا؟ فإن عنيتَ نبعاً فهل هو فوار، مندفع، رذاذ، رشاش، يسيل بقطرات، عنيف بقطرات كبيرة أو يسيل بتدفق حزين، أو وشلا أم قد جف ؟

تلك هي خيارات تنتقيها بنفسك: الكلمة الصحيحة على ضوء الظروف. وأياً تكون الجملة التي تحتاج لكتابتها أكثر من مرة لتكتشف سوية ما ستقوله وكيف ستقوله. وستكتشف الدقة لأنك تصوغ الأفكار أيضاً. والقراءة يمكن أن تساعدك في اكتشاف أسلوبك، إن كنت تقرأ بما فيه الكفاية. وذلك يعني أن تنظر للخيال من وجهة نظر العديد من الكتاب بطرق مختلفة على ألا يغريك أي منهم بإيقاعه أو نبرته. وليس مهماً مقدار ما تقرأ إذ أنك لن تكتشف أسلوبك ما لم تبدأ بالكتابة. فإن بدأت الكتابة واستمريت بها لمدة كافية طويلة فسوف تبدأ بسماع ما تكتبه، وإذا أصغيت جيداً فإن إيقاعك سيؤكد ذاته ويصبح مساعداً لك. وإذا اهتممت بما تفعله فسوف تستمر في الكتابة إلى ما وراء التأثيرات والتكلف حتى يصبح نثرك منفرداً لا نظير له.

ومع ذلك فليس هناك قواعد لإرشادك على المدى البعيد لإيجاد صوتك، لكنني أسوق إليك أدناه بعض التحذيرات.

التكلف ليس أسلوباً

عندما كنت في الكلية مرت علي فترة ألغيت (ال)، ومع عدد من أصدقائي (وربما تحت التأثير القوي لجويس وجيرارد ماتلي هوبكنس)، استسلمت إلى صياغة الكلمات ذات الشارطة.

قواعد اللغة الضعيفة ليست أسلوباً.

- يفقد القراء ثقتهم بالكاتب غير المتمكن من قواعد اللغة، فإن كان يخطىء في استعمال قواعد اللغة فكيف يثقون بما يقوله؟ فإن كنت غير متأكد من الاستعمالات اللغوية في حالات خاصة، فدقق ذلك في المراجع المختصة.

- اكتشاف معان جديدة للكلمات يمكن أن يعزز أسلوبك، لكن صياغة معان جديدة لن تساهم بتعزيز الأسلوب، إذ تبقى الكلمة الخطأ خطأً بغض النظر عن الأهداف النبيلة التي وراءها، ولن يغير أي شيء من تصحيحها. ويمكنك استخدام كلمة واحدة تحمل أكثر من معنى، غير أن جميع المعاني التي تضمرها وتريدها من وراء استخدامك لها يجب أن تكون معاني صحيحة، وإلا فسوف تنتهي إلى أنك تقول لا شيء. وإن كنت تعمل بموضوع خطير فعليك مراجعة القاموس.

- إذا تمكنت من كتابة العمل بسرعة فكن على حذر منه. در حوله لبعض الوقت ثم ابتعد عنه وانظر إليه بدقة. إنه بلا شك نتاج إلهام، وربما يكون التدفق الذي وقع بسبب أن الكلام ليس لك.

- انتبه للصيغ الجاهزة:

لقد استخدمها الكثيرون ولهذا السبب أصبحت دون قيمة. عليك بتدقيق كل ما تكتب باعتباره جديداً. وذلك يعني إيجاد طرق جديدة لقول ما تريد قوله.

- راقب صيغك الجاهزة:

قد تلاحظ أن الشخوص في قصصك يصغون دوماً بإثاره، أو يتحدثون باكتتاب وأكتافهم رخوة. لذا فإن تعبيراتك المفضلة ستكون فردية جداً بحيث لا أستطيع التقاطها وتحذيرك. وكل ما أستطيع قوله أن تراقب هذا النوع من التكرار، إذ إن التعبيرات التي استعملتها لعدة مرات أصبحت دون قيمة، شبيهة بالكليشيهات، وعلى كل كاتب تجنب محاكاة الذات والاجترار.

- استبعد كل كلمة ليس لها مكان:

إن كنت قد كتبت: كان متأكداً تماماً بأنه كئيب لما شاهده.

استبدلها بقولك: كان كئيباً لما شاهده. وربما تختصرها أكثر بقولك: كان كئيباً. حيث أنك أخبرتنا أو على وشك إخبارنا بما يشاهده وهو مثير للكآبة. ومرة أخرى فإن ذلك أسلوب فردي عليك أن تتعلمه. ويبقى يميزك عن غيرك.

- تجنب العامية إلا في الحوار وكن حذراً منها حتى في ذلك:

العامية تلعب دور العفن عندما تفسده، وحين تعود ثانية لقراءة ما كتبت سوف تكتشف مدى الإفساد، حتى أنها تبدو مثل الأغاني التي كنا نرددها قبل خمسين عاماً.

* الكلمات ذات الشارطة: كلمة من مفصلين مثل co - operation هـ م.

التعايش مع الإيضاحات

تحويل الإيضاحات الخامدة إلى توضيحات ذهبية

نانسي كريس

الخيال الذي تتم صياغته على شكل قصة بسرد نثري، مولود جديد في أجناس القص الانكليزي. والشعر سبق القصة وكذلك الدراما والمقالات. وقد تظن أن هذا الجنس تسهل كتابته. ونحن نعلم أي التقنيات أثبتت جدواها في الأشكال القديمة. فكتاب القصة يستخدمون الحوار الذي أخدوه عن الدراما، وأخذوا الوصف الشمولي من الشعر، والاستيحاء المباشر لأفكار الشخوص من المقالات. ويتم التناول عندما تصل متأخراً إلى الحوار، إذ دون شك ستحتاج إلى بعض الوقت حتى تكتشف من هو المضجر ومن هو الذكي ومن هو الأقوى بين الجالسين.

في الأدب المعاصر لا يتم الالتفات كثيراً إلى الايضاحات - وبشكل رئيسي تقنيات المقالة - فالقارىء يتفاعل مع الإيضاح القديم لعدة دقائق لكنه سرعان ما يتحول إلى شيء أكثر دراماتيكية، مما يجعلك تشعر بالأسف إزاء الشخص. غير أن الإيضاحات في القرن الثامن عشر كانت تمثل لب الأدب آنذاك.

لكن القراء المعاصرين ليس لديهم الصبر إزاء الإيضاحات المطولة، والتي يتم من خلالها تقديم شروحات أكثر من القيام بأفعال للشخصيات.

وبالتعريف فإن التوضيح أرحب أفقاً من التمسرح. وأضمن طريقة لقتل أي قصة - وخاصة تلك المطروحة في سوق تجارية لا المنشورة في مجلة محدودة - يكمن في تضمينها مقاطع من إيضاحات طويلة، حتى إن كانت تلك التوضيحات تجعل من القصة أكثر وضوحاً. وحتى لو كانت هي الطريقة لملء الخلفية.

إن هذا لحقيقي خاصة إذا ما جاء التوضيح عند افتتاح القصة. فعندما يدخل القارىء إلى جو القصة فإنه يريد ألواناً وحركة ومباشرة. إنه لا يريد البقاء معلقاً عند الباب بانتظار

الانتهاء من مقالة قصيرة.

كيف يمكنك تضمين هذه المعلومات الضرورية دون أن تبدو قصتك ضعيفة أو غير كاملة أو ربما غير مفهومة ؟ عليك اقتطاع المعلومات من التوضيح وتحويلها إلى الحدث والحوار إلى المونولوج الداخلي للشخوص.

تحويل الإيضاحات:

تأملْ هذا المقطع الإيضاحي من رواية فرانسيس هاكيت المعنونة (هنري الثامن) حيث كانت ماري بولين عشيقة لكل من الملك فرانسيس ملك فرنسا وهنري الثامن ملك انكلترة:

«لقد كانت واحدة من المتملقات. ساذجة، ليس لها أهمية كبيرة، مطواعة ورقيقة، تلتصق مثل اللبلاب ويمكن الانفصال عنها بسهولة.. ويتذكرها فرانسيس في السنوات اللاحقة « كحصان » و « بغل ».

لقد كان عصر السادة الذين يقبلون ثم يتحدثون. وطارت شهرة ماري بولين قبل أن تبلغ السابعة عشر. وقد تم توبيخها بسبب عدم قيامها بجمع استثمارها. إن رغبتها في أن تكون معشوقة كانت تحذيراً مباشراً لأختها الصغرى والأكثر ذكاء. والتي كانت بمثابة الشرك لحياة القصور».

تصلح المعالجة التوضيحية للأعمال غير الخيالية. وقد قامت نورا لوفتس بإعادة ترتيب الأحداث ضمن الفعل وحوار الشخصيات في روايتها (المحظية). ويبين المقطع التالي سمعة ماري السيئة من خلال تذكر آن لتصرفات ماري:

«عانت ماري أثناء حياتها في فرنسا من بخل والدها. لم يكن لديها مال لتشتري به ملابس، وآن تتذكر أختها الصغرى وهي في رخائها الحالي. فترسل إلى باريس ملابس غالية الثمن معظمها لم يستعمل، يفوح منها العطر الذي تستخدمه ماري أو ترشه على ملابسها.

وإزاء مشهد الملابس والعطر الذي يفوح منها تشعر آن بالاشمئزاز والغثيان. بضع ساعات من العمل ستجعل الملابس ملائمة لتناسب الهزيل (وقد كانت ماهرة في استخدام الإبرة).

كان مع معطف الفرو عباءة طويلة وبعض الحوارب والقفازات التي لن تجري عليها

أي تغيير. غير أنها نحت كل ذلك بعيداً عنها. بل إنها لم تكتب رسالة شكر رغم أنها كانت بارعة في استخدام القلم كبراعتها في استخدام الإبرة. بعد ذلك بفترة تسربت الأخبار عن زواج ماري من وليم كاري، ولم تكتب إليها آن مهنئة بالحدث السعيد وفهمت ماري معزى ذلك ».

بعد عدة صفحات تلتقي الأختان في انكلترة. وكان هنري قد استبعد ماري وأبدى اهتماماً بآن. ولا تخبرنا الرواية بأن مصير ماري يمثل تهديداً لآن، كما في رواية هاكيت. بل نجد على العكس من ذلك، حين تهدد ماري شقيقتها آن بالحوار، بعد أن تكتشف ماري خاتم الياقوت الذي أهداه هنري لآن:

«- إني خائفة. عندما يأتي الربيع ستكونين لا تزالين في البيت، وسيأتي وسيغازلك ويستهويك وسوف تؤخذين به.

وبعد ذلك.. بعد ذلك فجأة سينتهي كل شيء. وكل الأشياء التي قمت بها وقلتها له والتي كانت تسعده كثيراً لن تعود بعد ذلك. وبعد ذلك ولفترة طويلة وربما للأبد. ستبدو الحياة مثل قاعة احتفالات في صباح اليوم التالي للاحتفال، لن يتبقى شيء سوى الشتاء والبرد واللون الرمادي.

- أحياناً، وأنا أكره أن يقع لك نفس الشيء.. سوف تتذكرين كل الذي قلته لك، أليس كذلك؟

- إن احتجت لذلك ».

إن الذي جعل رواية هاكيت في أصابع لوفت تبدو قريبة منا هو شعورنا نحن كقراء بالتواجد في مسرح الأحداث. فنحن موجودون هناك عندما تستلم آن رزمة الملابس. حيث نشاهد معطف الفراء ونشم الرائحة ونشاهد القفازات وكذلك خاتم الياقوت الذي أهداه هنري لآن. كما نصغي إلى كلمات ماري الموجهة إلى أختها الصغرى.

لاشك أن هناك مأزقاً في حشو المزيد من المعلومات الإيضاحية في الحوار. وهو مأزق يقع فيه الكثير من الكتاب الجدد. ويمكن تسميته: (كما تعلم) كما يتبدّى فيما يلي:

«كما تعلم يا بوب فبعد موت والدنا منذ سنتين مرت بعائلتنا أوقات عصيبة، واضطررت للعمل في وظيفتين. كان الحصول على نقود أمراً صعباً. لكني الآن فزت بجائزة لليانصيب. ولن نحتاج لشيء آخر ».

بوب يعلم كل ذلك. وكذلك المتكلم، أما الآخرون فلا يعلمون شيئاً، وهما يتحادثان عن أشياء يعرفانها، والسبب الرئيسي من وراء هذا الحوار هو إخبار القراء بأشياء لا يعرفونها، إن ذلك يبدو مصطنعاً ومخترعاً. وعلى الضد من ذلك الحوار بين ماري وآن بولين الذي يبدو طبيعياً، إذ رغم أن آن تعلم بماضي ماري إلا أنها لا تعرف شعور ماري إزاء ذلك. وتكتشف آن والقراء سوية معلومات جديدة.

يمكنك أيضاً إعادة صياغة الجمل الإيضاحية بأفكار الشخصية، ولكي تنجح فإن ذلك يجب أن يتم الإحساس به بشكل طبيعي. فلا يجب على الشخصية أن تتذكر المعلومات فقط، ولكن عليها أن تتذكرها لغرض محدد يتعلق بالقصة. وفيما يلي مقطع عن آن بولين في افتتاح قصتي «لا يمكن الاحتفاظ بالمتوحش»:

« جاء إليها الملاك الحارس أولاً عندما كانت في الصالة الكبرى في قصر هيفر. لقد ذهبت إلى هناك لمراقبة هنري وهو يغادر، لقد كان منظراً مهيباً، أرجل الخيل يغطيها غبار الصيف الذي أثارته حاشية الملك، ولكن هنري كان يمكن تمييزه. جلس على سرج الجواد وسرح ببصره نحو البيت ليتأكد أنها كانت تراه. كانت تعرف شكل عينيه الزرقاوين الصغيرتين تحت شعر أجعد ذهبي.

لم تتحرك آن بولين، كانت تنتظر رحيله، لم تكن تريده في هيفر. وحين ابتعدت عن النافذة واستدارت سقط شعاع من الضوء على يمينها فكان ملاكها الحارس منذ ذاك ».

في تلك المقاطع حتى القارىء الذي لم يسمع بآن بولين أصبحت لديه خلفية كافية من المعلومات لمتابعة القصة، فهنري ملك، وهو يغازل آن، وهي راغبة عن ذلك، وزمان القصة غير معاصر، وآن ذات وضعية اجتماعية جيدة (مدبرة منزل)، وهنري واع للدروه المسرحي.

إن جميع هذه المعلومات لن تتأتى من الإيضاح ولكن من الجمع بين أفعال محددة (هنري يرحل، آن تراقب). وإن إحدى الأفكار المحددة للشخصية (هي تعرف شكل عينيه... لم تكن تريده في هيفر) لها نفس المعلومات التي انتقلت إلى مقالة مصغرة، وسيبقى القارىء بانتظار أن تبدأ القصة.

عندما يكون للإيضاح مفعول:

هل يتوجب على قصتك أن تعيد صياغة إيضاحاتها إلى فعل، حوار أو أفكار ؟ لا، فالإيضاح يمكن أن يكون أفضل خيار لنقل المعلومات في أربع حالات.

الأولى: يمكن للإيضاح أن يختصر المشاهد ذات الأهمية الضئيلة. فكل كاتب يتخذ قرارات مستمرة حول ماذا يجب أن يضمن قصته وما الذي يجب أن يتركه. قد تكون قصتك الغامضة لا تتضمن مشاهد عن استيقاظ التحري في الصباح، وارتدائه لملابسه، وقيادته لسيارته نحو دائرته، واطلاعه على بريده وتناوله لقهوة الصباح، ومخابرته لوالدته واستخدامه للحمام. كل ما ليس له تأثير من تلك الأفعال عليك أن تتركه، أو قد تقوم بالاختصار للإشارة إلى الحالة الذهنية للشخصية:

في الصباح التالي انسلَّ ريك من فراشه،
ضغط على آلة تحضير القهوة،
كان الفنجان بانتظاره على المنضدة،
بينما ماء النهر القذر تحت النافذة.

وأحياناً حتى المشاهد الطويلة يتم اختصارها، إذا كان من الضروري فهم الحبكة، ولكنها لن تكون مثيرة بما فيه الكفاية لتحقيق التمسرح التام. في رواية «أ تعني البيي» استخدمت سوجرافتون صفحتين كاملتين لتلخيص ثماني خطوات مفصلة اتخذها تحريها الخاص للوصول إلى المشتبه المحتمل. ولم تستغرق كل خطوة أكثر من بضع جمل. وبعد هذا الإيضاح الموجز تنشيء جرافتون وبدقة حواراً تاماً. وهو يصور القواعد العامة للخلاصة التوضيحية، المحاطة بالمشاهد الدرامية.

الثانية: إن الإيضاح ينطبق بشكل جيد إذا كانت الجمل صغيرة. وبدلاً من إعطاء القارىء جرعة كبيرة من المعلومات عن الخلفية، حاول أن تكسرها وتجعلها جملة أو جملتين صغيرتين تتسللان إلى المشهد. عندها يستطيع القارىء امتصاص المعلومة دون الانفصال عن القصة. وفيما يلي مشهد لطبيبة في الأدغال تستقبل أحد المرضى في رواية ميشيل كريشون (الحديقة الجوراسية):

«قالت، إنني الدكتورة كارتر.

كان المطر ينهمر بغزارة، مبللاً شعرها وكتفيها، بينما الرجل الأحمر الشعر ينظر إليها عابساً.

كانت ترتدي بنطلون جينز وصداراً وسماعتها حول رقبتها، كان الجرس صدئاً نفعلى الهواء الرطب.

- لدينا رجل مريض جداً هنا يا دكتورة.

- إذن يستحسن نقله إلى سان جوز.
وسان جوز العاصمة تبعد حوالي 20 دقيقة بالجو.
كنا سنفعل ذلك لكن انهمار المطر بهذه الغزارة سيعيقنا من عبور الجبال وعليك معالجته هنا.
انظر للمثال أعلاه ثانية، لقد تم نقل الكثير من المعلومات المكانية إلى هذا الوصف: الأكثر قرباً من البحر (صدئاً بفعل الهواء الرطب)، المناطق المتاعدة (عبور الجبال)». غير أن المفتاح الرئيسي تم ذكره بشجاعة على سبيل الإيضاح (سان جور العاصمة تبعد حوالي 20 دقيقة بالجو) وكان يمكن للقصة أن تكون عسرة الهضم لو تم تقديم معلومات الخلفية في المشهد بالشكل التالي:
- كانت البلاد عبارة عن غابة ممتدة تحيط بها الجبال من جوانبها الثلاثة، وكان كوخ الدكتورة يقع على بعد 20 دقيقة بالطائرة، وهي الوسيلة الوحيدة للانتقال من العاصمة سان جوز أثناء الأشهر الماطرة والعاصفة...الخ
لذا حاولْ كسر الجمل الإيضاحية قدر ما تستطيع. ودعْ البيانات تتسلل من خلال جرعات صغيرة تقدمها. أحياناً، رغم أن هذا لا ينطبق، هناك مناسبات يتوجب فيها تضمين مقالة صغيرة وإلا فإن القصة لن يكون لها معنى. وذلك يحدث غالباً في القصص العلمية والتاريخية حيث الخلفية التقنية أو الاجتماعية يجب شرحها بطريقة متماسكة، وليس بطريقة مدمجة. وإذا كنت حقاً ستفقد التماسك بسبب ترك أو إعادة ترتيب المعلومات في الخلفية عندها يجب عليك تضمينها رغم أنه يمكن أن توقف القصة لبرهة، لذا اكتبها ببراعة واختصار قدر الامكان، وكن متأكداً من أنها غير متضمنة في مشهد الافتتاح، وأحطها بالمشاهد الدرامية ولا تقلق.
وأخيراً، هناك كتاب يكسرون جميع هذه القواعد ويكتبون الإيضاحات على مجمل خريطة القصة. لذا فإن قصصهم لا تعرض على القراء ولكنها تتلى عليهم. هؤلاء الكتاب، وبضمنهم أيدورا ولتي وجون شيفر، مستبعدون من القواعد، لأن إيضاحاتهم مكتوبة بطريقة مشوقة تستحوذ على اهتمام القراء المعنيين باللغة أكثر من القصة ذاتها. ومن الإنصاف الإشارة إلى أن أولئك الكتّاب هم شريحة صغيرة ولكن إن استطعت كتابة إيضاحات ولتي أو شيفر وأردت أن تعطي قصتك طرازاً بدائياً وبعداً أسطورياً فانس ما شرحته أعلاه واكتب بجمل إيضاحية. إن غالبية

القصص ستكون مفعمة بالحيوية إذا قدمت لنا نفس المعلومات من خلال الحركة، الحوار والأفكار، فدعنا نرى ونسمع ونشعر ونشم ما تفعله شخصياتك. لنكن هناك ونشهد كل ذلك.

شذّبْ نثرك المنمق

نانسي كريس

كي يكون نثرك فعالاً فإن اللغة المعمقة يجب أن تستخدم لأغراضها، ها هنا نطلع على كيفية جعل الكتابة البلاغية منضبطة.

هل وقع لك ذلك؟ أن تنجز قصة تتضمن على ما تعتقد أفضل كتابة قمت بها، تريها لصديق، أو لأستاذك في الكتابة، أو ترسلها إلى المحرر، ثم يكون الجواب مغايراً لما تظن «حسناً»، لا أدري، يبدو أنها متأنقة بلاغياً بعض الشيء.. مع الأسف لا تصلح لنا، أعد الكتابة؟

متأنقة بلاغياً؟ مسمقة؟ ما هذا بحق الإله؟ ألا يقدر هؤلاء الناس على التعمق في النثر الغنائي ؟

إن النقاد، إنْ كانوا محترفين أو ذاتيين، غالباً ما يكونون قساة إزاء الفكرة الإجمالية للنثر المعمق، والعديد منا جعل من همنجواي رائد الرواية الخيالية وجعل جو فرايدي رائداً لغير الخيالية: وكحقائق، فلا وجود للتزيين غير الضروري والتجريد المترهل، والاستطراد المربك والصور الحادة في اللغة المعمقة.

ورغم أن ذلك هدف مثير للإعجاب بالتأكيد إلا أن هناك نثراً معمقاً في الروايات الخيالية. ولا يتذمر النقاد والمحررون من أن نثرك معمق، لكنهم يتذمرون لأنه فقير. وكي يكون فعالاً (وحراكياً) ونثراً معمقاً يجب أن يستخدم في المكان المناسب وبوعي. والدليل التالي سوف يساعدك.

نظرية النسبية:

لنعدْ من البداية: ما هو على وحه الدقة النثر المنعمق؟ وكيف تميزه؟ إن الكتابة المعمقة أكثر إيقاعية، غنائية، رمزية، تجريدية، أكثر غنى بالعواطف من الكتابة السابقة واللاحقة.

إن الكمات الأربع الأخيرة من ذلك التعريف ذات أهمية خاصة، إنْ كان أسلوبك الاعتيادي مورقاً فإن نثرك المعمق سيكون مختلفاً عن كاتب نثره الاعتيادي شحيح وغير مزخرف.

من الأسهل ملاحظة هذا المبدأ عبر النماذج. فجميع الشخصيات الثلاث التالية صادف أن كانت خارجاً في الليل حين تحول كتّابها إلى الغنائية. نيك كاراوى في رواية ف. سكوت فيترجيرالد «القناة الكبرى» يقود سيارته عائداً من بيت ابنة عمه ديزي:

كان الصيف قد حلّ
وتبدى ذلك على جوانب الطريق
والكاراج، حيث كانت محطة الوقود
مشعشعة بالأنوار،
وعندما وصلت إلى منطقة ويست ايج وضعت السيارة في المرآب وجلست على النجيل
في الجوار كانت النسائم تهب رقيقة وحفيفها مسموع، كانت ليلة مبهرة وصوت النسيم في الشجر ونقيق الضفادع مسموع
كان خيال قطة يتبدى في ضوء القمر فأدرت رأسي لأتابع سيرها. أحسست بأني
لم أكن وحيداً. وعلى مبعدة 50 قدماً انشق جسد في الجوار، كان جاري البناء واقفاً ويداه في جيوبه وهو يتطلع للنجوم الفضية. عرفت أنه السيد جاتسبي نفسه، خرج ليتعرف على حصته في هذه الجنة الأرضية.
قررت أن أناديه فقد ذكرته السيدة بيكر عند العشاء، وربما يكون ذلك مدخلاً للحوار معه، غير أني أحجمت عن الفكرة إذ أبدى ما يشير إلى أنه يرغب في البقاء وحيداً، مد يديه باتجاه الماء بطريقة غريبة، ورغم أني كنت بعيداً
عنه غير أني أحسست برعشته، ونظرت نحو المياه التي تغلفها الظلمة، ولم أر سوى خط أخضر
ربما كان ذلك لون رصيف الميناء، وحين حولت بصري ثانية نحو جاتسبي
كان قد اختفى، وعدت وحيداً في ظلمة غير هادئة.

وفي رواية جي مكلنيري، من روائع القصص (الأضواء المتلامعة للمدينة الكبرى)

والتي كتبت بضمير الشخص الثاني «أنت» تقف في ركن الشارع ويست فورث الجادة السابعة، بنيويورك مع امرأة اسمها فيكي:

- قالت: حقاً يتوجب علي الآن أن أذهب.
- آمل ألا تفعلي
- كذلك أنا، ثم خطت للأمام وقبلتك.

أنت تعيد القبلة وتطيلها. الوقت يمر.
وأنت مستثار. أنت تفكر بدعوتها للعودة إلى
شقتك وتفكر أن ذلك أفضل. أنت تريد
أن تقضي الليل دون أن تمس امرأة. وقد
بدأت بالتفكير في العودة إلى البيت ماشياً،
تفاصيل ما يدور في الذهن قبل النوم، المكالمات التي
يجب أن تجريها صباحاً، أنت لا تفكر
بكلارا تيلينسيت لأنك سعيد الليلة.
نموذج آخر (كن صبوراً فسوف تحتاج لهذه الأمثلة).

ومن رواية أليس هوفمان - الجنة السابعة - يصور المقطع أحد بيوت الضواحي في الخمسينات، ورجل يقف عند عتبة داره في الصباح الباكر غير قادر على النوم:

- جاء بائع الحليب وسلمه الحليب والزبدة.

قال البائع: أراك على خير.» ثم جاء صندوق الزجاجات ووضعه في الحافلة وانسحب، حدث هينسي نفسه قائلاً: إذا لم توجد علامة فإن كل شيء سيبقى على حاله، سأضع الحليب في البراد وأذهب لأنام. وشكراً لله إذ أن أطفالي سليمون أثناء لعبهم في الشارع. سوف آكل بيضاً مخفوقاً كل صباح ولن أطلب أي شيء آخر أبداً. دعني أحيا فقط،، فكر بذلك، ولكن الوقت كان قد فات، لقد أراد مخبراً سرياً وحصل عليه، والآن فقد انهمك بالعمل وكل شيء يجبره على أن يعرف، ثم اقترف خطأ جسيماً. كان عليه أن يستدير ويمضي باتجاه داره، غير أنه بدلاً من ذلك نظر إلى النجوم الأخيرة المتبقية في السماء والتي ملأته بالشوق والحنين كما يفعل مشهد الماس بالآخرين.

حوّل نصره نحو الشرق ليرى إذ كانت الشمس قد أشرقت. عندها لمح امرأة على سطحية بيت أوليفر تنظف ميزاب المطر، ونسي كل شيء عن الشوارع. وأدرك هينسي أن

الوقت بات متأخراً لإجراء أي اتفاقات، فقد طلب أشياء، وما حصل هو ما يحصل دائماً عندما تمنح الرغبة.

لقد أراد المزيد ».

من الواضح أن النماذج الثلاثة المذكورة ليست متساوية في العمق:

فنموذج مكلنيري أكثر صرامة بيما نموذج هوفمان أكثر عاطفية.

وإذا قرأت الروايات الثلاث فسوف ترى بوضوح ومن خلال السياق أن حاي مكلنيري عاطفي وغنائي وبشكل واسع شأن أليس هوفمان، والمفتاح هو كيف يمكن أن يتناسب مقطع مع بقية العمل.

إن المتقطفات الثلاثة تشترك في مواصفات التكثيف العاطفي. وإذا نظرنا إليها جميعاً نستطيع أن نحدد المواصفات التالية:

- طول الجملة: الجمل طويلة - مقطع جاتسبي - على سبيل المثال يتضمن خمس جمل كل منها تحوي 34 كلمة أو أكثر.

إن إجمالي مشهد الاستهلال يتضمن ثلاث جمل بدلك الطول. ومن بين تلك الثلاث فإن حملتين كانتا في بداية المشهد (حيث كان النثر معمقاً على الأغلب، لأجل شد (انتباه القارىء)، والجملة الثالثة جزء من التحول إلى المقطع المقتبس. إن جملتين في هذا الاقتباس طويلتان جداً حيث تضمان أكثر من 50 كلمة، وإن الجمل الطويلة تخلق توتراً حاذقاً (ربما لأنها محاولة أكبر للمتابعة). وكذلك تدفقاً قاسياً يناسب العواطف المتبوبة.

- إيقاع الحملة: استخدمت المقاطع الثلاثة الحمل المتنوعة الطول لأغراض أخرى - لغرض إنشاء إيقاع في المشهد المعمق. وقلب كل العواطف لشخصية تبدأ بجملة قصيرة (قررت أن أناديه، الوقت يمر، كان قد اقترف خطأ جسيماً). تم حملتان أو ثلاث أطول بنيت كحمل ذروات (ولكنني أحجمت عن ندائه، وقد بدأت بالتفكير في العودة ماشياً، حوّل بصره نحو الشرق..) وأخيراً الجمل القصيرة المفاجئة والتي تبلغ نصف طول الجمل التي ذكرناها أعلاه (جملة هوفمان الأخيرة لا تضم سوى ثلاث كلمات).

هذا الإيقاع (قصير - أطول - الأطول - الأقصر) يعطي للفصل أهمية قصوى في انتاجية سريعة وقوية - مثل مكابدة تسلق جبل تم التوقف فجأة على حافة هاوية!

- اللغة المرمزة: كاتب النثر المعمق قد يستخدم استعارات وتشبيهات أكثر مما

يستعمله الكاتب الاعتيادي في أسلوبه، فمقطع فيتزجيرالد التالي على سبيل المثال، يستخدم لغة رمزية توحي بالفخامة:

- متفاخ كامل للأرض
- أي نصيب له في جنتنا
- الظلمة غير الهادئة.

وتكتب هوفمان بنفس اللغة المرمزة: «النجوم الأخيرة القليلة ملأته بالحنين كما يغمر الحنين الآخرين عند مشاهدتهم للماس ».

مثل هذه المقارنات ترفع هذه المقاطع إلى مستوى أعلى من المستوى الأرضي للمشاهد السابقة واللاحقة.

- الأسلوب التجريدي: ينصح الكتاب عادة بالتركيز على التدليل وتجنب المقولات المجردة. ومع ذلك فإن النثر المعمق لكل من مكلينري وهوفمان يتضمن مقولات مجردة جريئة: «الليلة أنت سعيد»، «بعد ذلك اقترف خطأ جسيماً»، «ما حصل هو ما يحصل دائماً عندما تمنح الرغبة».

إن تلك المقولات تجرد العمل لأنها تتناقض مع الأسلوب الاعتيادي للرواية. وهي ترفعنا للحظات عن الملموس إلى مستوى أعلى من التفسير، ومن ذلك المستوى الأعلى تتسع رؤية المشهد.

- تمدد الزمن: يبدو الأسلوب المعمق أحياناً فاتحاً للزمن من خلال الإيحاء بأن هذه اللحظة على وجه التخصيص قد سمت بذاتها وامتدت نحو الماضي، أو المستقبل أو كليهما.

فراوي مكلينري يرى أن قبلته تحت عمود النور لا تتضمن اللحظة الآنية فحسب، لكنها خزين عن تلك اللحظة المتجددة «النداءات الهاتفية التي وعدت بإجرائها يوم غد».

أما جو هينسي فهو يحاول أن يكون ضمن الحاضر (دعني أحيا فقط)، غير أن الحاضر ما هو إلا ماض (لكن الوقت قد فات)، والشعور بالحنين الذي أحسه هينسي والذي تجسد بشكل ملموس في مشهد المرأة التي تنظف ميزاب المطر مع شروق الشمس، قدم شعوراً غير محدود بالزمن من خلال إدراكه بأنه مأخوذ بظاهرة «يحدث دوماً عندما تمنح الرغبات ».

وبوضوح أقل تبدو رؤية جاتسبي للون الأخضر من خلال الإيحاء بالدلالات المؤقتة

أكثر من الحدث الفوري للقصة. وقد يبدو ذلك مسوغاً لأنه يضفي أهمية على المقطع.
وأخيراً يمكن للنثر أن يتعمق من خلال مختلف الأساليب البلاغية والتي تعمل بمثابة هيكل مواز (كانت أوقاتاً جيدة، كانت أوقاتاً سيئة) وتنتهي بسؤال أو سخرية مكبوتة.

أين ومتى

كأيّ شيء حقيقي، كالحلوى السويسرية، والبرنداي القديم، هو النثر المعمق كثيف ومركز.

وإذا كنت تستخدم هذا النوع من الكتابة دائماً وتشعر شخوصك بشيء ما فإن القصة تصبح آلية.

وربما تبدو مضحكة مثل أفلام الميلودراما حيث تغير الموسيقى يثير اللهاث، لكنه مهم للفيلم.

وفّر النثر المعمق للحظات ليست عاطفية. فقط ولكن أيضاً ثيماتيكية. فحينما تعاني شخصية من تغيير مهم في الرواية، أو تكتشف لأول مرة عن شيء ما توقعناه، ندرك بأن الشخصية سوف تغير شخصيتها للأبد (وأفضل مثال على ذلك مشهد غرق الطفل في رواية جون أوبدايك «اهرب أيها الأرنب»).

استخدمْ النثر غير المقيد بحدود. ونهاية الفصل أو القصة موقع جيد للنثر المعمق. وإذا وضعته في بداية المقطع فعليك أن تنهي بفكرتين - المشهد المعمق بغض النظر عن فكرة الفصل - تشدان الاهتمام، كل في اتجاه. بالإضافة إلى أن النثر الغنائي يمكن أن يصبح سلوكاً صعباً للابداع ضمن المشهد. غير أن إنهاء القصة بنثر معمق ليس استراتيجية فعالة. حيث يمكن الشعور باختراعها باعتبارها سمحة مصنوعة يدوياً. ولهذا السبب تبدو العديد من الفقرات الأخيرة من القصص عادية ومصورة على نحو ضعيف. إن لحظات الدلالات الثيمية المحملة بالعواطف تأتي مبكرة لتسمح للقارىء بفسحة من الوقت لإزالة الضغط. وبذلك يتجنب التوتر الأدبي.

ثمانية خيارات للافتتاح

هانز أوسترروم

لا يمكن لقصتك أن تبدأ « كيفما اتفق ». إن افتتاحها يقرر الإيقاع، المهارة، الرأي، الصراع، ومن ثم استمرارية القراءة في المتابعة. وفيما يلي طرق لصياغة بدايات غير قابلة للتوقف.

مثل النقلة الأساسية في لعبة الشطرنج، فإن افتتاح قصتك القصيرة يكون الشكل والإيقاع لكل ما يلي ذلك. إنها الخطوة الأولى تجاه النجاح أو الفشل. ولكون شكل القصة القصيرة يتطلب الكثير من الأغراض والدقة من كل عناصرها فإن صفحة الافتتاح أو المشهد - وحتى الجملة الأولى - تعتبر المفتاح للإفراح عن كوامن الشخصية، الصراع، الثيمة، وسواها من الأمور.

لا يمكن لقصتك أن تبدأ كيفما اتفق. إذ يجب أن تفتتح بطريقة تدعم ما ترغب بإنجازه من خلال الحكاية. وكل من الاستراتيجيات الثماني التالية المبينة أدناه تفصيلاً، تلعب دوراً في دعم وتقوية التصرفات المقدمة أو الشخصية على سبيل المثال. ولا يمكنك أخذ إحدى هذه الاستراتيجيات من القائمة وغرسها بقوة في مقدمة قصتك. عليك بدلاً من ذلك مقارنة أهداف ومواقع القوة في قصتك مع استراتيجية الافتتاح التي تخدم بشكل أفضل الغرض المماثل، وتذكر: إن عملنا ليس إيجاد البداية الأفضل، وقد حذرتك من استخدام تلك الاستراتيجيات والنماذج كمتكآت: لا تضع مجرد أسماء شخوصك وتستند على أحد الأمثلة، استخدمْ المعالجة لا العناصر.

الصراع:

اعرضْ الصراع بوضوح في الجملة الأولى وانظرْ إلى أين يمضي المقطع. على سبيل المثال، فإن الجملة الأولى لقصة جيمس بوردي (قطع الحافات) تقول:

السيدة زيلير عارضت لحية ابنها.

إن الكلمة الثالثة لهذه القصة تتضمن الصراع، أو على الأقل الصراع الذي سيقع كرمز للصراعات النفسية المتعددة التي سوف تنشب في عائلة زيلير. إن هذه الاستراتيجية تنفذ مباشرة إلى لب الموضوع ولا أحد يستطيع اتهام الكاتب بالتقوقع. وإذا كانت قصتك مثل قصة بوردي (الحرب الصغيرة) إذن دعْ افتتاحك ينتقل إلى مصادر القوة في الصراع، إن هذه الاستراتيجية تطبق على أي قصة يكون الصراع فيها واضحاً وضارياً

الشخصية:

في «كل شيء ينمو يجب أن يتجمع»، تضع فلانري أوكونور قارئها داخل ذهن الشخصية الرئيسية: جوليان، وسرعان ما تكشف العلاقة المعقدة التي له بأمه:

«أخبر الطبيب والدة جوليان بأن عليها أن تخفض وزنها بمقدار 20 رطل بسبب ضغط الدم. لذا كان على جوليان أن يأخذها في كل ليلة أربعاء إلى وسط المدينة بالحافلة لحضور دروس تخفيض الوزن. لم يحب جوليان أن يتذكر جميع ما قدمته له لذا كان يرافقها في ليالي الأربعاء».

إن المزج بين الواجب والفزع يستثيرنا لهذا النوع من العلاقة. والعديد من القصص تجنح نحو التفاعل بين شخوصها، وهذا النوع من الافتتاح يسمح لك باستخدام تلك المعلومة فوراً حيث تجعل قارئك يعجب بالشخصية، حتى لو أن الصراع لا يندمج إلا متأخراً بلحمة القصة. إن مثل هذا الافتتاح قابل للتحول بالنسبة للقصص الأدبية والتجارية حيث الشخصية حاسمة.

مزج الصراع والشخصية:

نوضح هنا كيف يبدأ جون إبدايك قصته المشهورة (أي وبي):

«لم تكن الفتيات الثلاث يرتدين وهن ماشيات سوى ملابس السباحة»

هذه الجملة لا تكشف عن الصراع بشجاعة كما في جملة بوردي غير أنها تقدم بالتأكيد «المشكلة» التي ستواجهها الشخصية الرئيسية: سامي (محاسب السوبر ماركت).

وفيما بعد يصبح للجملة مذاق لجهة سامي وتعبر عن شخصيته، وتكشف عن الصراع، وتجعل الشخصية الرئيسية تتحدث: فما الذي يمكن أن يتساءل عنه القارىء

أكثر؟ إن هذا النوع من الافتتاح اختيار طبيعي لقصص الشخص الأول بجميع الأنواع، من الرعب إلى دراسات الشخصية.

الحوار:

يبدأ أي. بي قصته (الشجرة الثانية من الزاوية) كما يلي:

« تساءل الطبيب: ألديك أفكار شاذة ؟

لم يفهم السيد تريسلر المعنى فقال: «أي نوع ؟ ».

في العديد من الحالات وبضمنها هذه الحالة، يعتبر تبادل الكلمات «صراعات قصيرة» سرعان ما تشير إلى مشكلة أكبر (لاحظ عدم فهم تريسلر للطبيب). والفائدة الأخرى لهذا الافتتاح أنه يسمح للقراء «أن يسمعوا مصادفة الحوار الذي يسحبهم إلى الدراما فوراً. إن الافتتاح بالحوار يعد طريقة ممتازة للدخول إلى القصة بسرعة، فالقراء يرغبون أن يسمعوا مصادفة مناقشة الشخوص لبعضهم لتشويه حملة إعلانية مشهورة، فعندما تتناقش شخصيتان يستمع القراء.

إن هذا الافتتاح يقدم نفسه لأي قصة تنبجس من إشكالية علاقة من أي نوع.

الوصف الخارجي:

استخدم همنجواي هذه الاستراتيجية في قصته (تلال مثل الأفيال البيضاء) «التلال عبر وادي أبرو كانت طويلة وبيضاء، في هذا الجانب لم يكن هناك ظل أو أشجار والمحطة كانت بين خطين من القضبان في الشمس... ».

أنت تستحوذ على اهتمام القراء بصورة تصعق المرايا بتطوير حياة الشخوص التي سوف نلتقيها، كالمزارع، علاقة الرجل بالمرأة في «التلال» وكتحذير: تجنب تشخيص الطبيعة إذ أن ذلك سيكون مسطحاً ومبتذلاً، وقصص الرعب والغموض والقصص العلمية تعتمد بثقل أساسي على هذا المنطلق، لذا فإن هذه الاستراتيجية تستعمل غالباً في هذا النوع، وإذا كنت تعمل بنمط يقدم نفسه باتجاه الإيحاء فإن الافتتاح الحيوي يبدأ بصورة الطبيعة.

وصف الشخصية:

هذه الاستراتيجية مختلفة عن الاستراتيجية السابقة، «على الشاطىء» لأليس ادامز استخدمتها بشكل جيد:

«الاثنان اللذان كان جميع من على الشاطىء يهتمون بهما، لم يكونا يهتما بأحد».

لا شك أن هناك غموضاً في هذا الوصف، والقراء يصبحون مثل الآخرين الذين على الشاطىء: «يريدون معرفة المزيد عن هذين الاثنين». إن هذا الافتتاح الوصفي ليس موحياً على طريقة همنجواي، غير أنه يجلب معه حيرة وقلق أقرب أصدقاء الكاتب. فإذا كانت ثيمة عملك أو الصراع منبجسة عن شخصية واحدة تثير الآخرين فدع القارىء يشعر بهذا الفضول أيضاً.

التعبير عن الرغبة:

بخلاف بداية «أي وبي»، فإن والتر هاورتون في روايته «الذكريات المستمرة»، لا يقترح صوتاً متميزاً، بل يقدم تعليقاً:

«أحياناً أرغب لو أني زرت فيتنام»

تخيلْ كم هو عدد الصراعات في الروايات المعاصرة التي تبدأ بـ«الرغبة»، خاصة الرغبة في تغيير الماضي. ألا تريد أن تعرف لماذا يرغب سارد هاورتون بتلك الأشياء؟ إن العديد من الروايات المعاصرة (الأدبية) تستخدم نفس الحوار الداخلي، فإذا كان الشوق هو مفتاح الصراع في قصتك، دع شخصيتك الرئيسية تعبر عن تلك العواطف في الاستهلال.

تأطير الثيمة:

هذه الاستراتيجية الأخيرة قد تبدو مجردة، شكلية، أو حتى قديمة. ورغم ذلك، وبينما هذا النوع من الافتتاح قد يبدو خاصاً بعصر جين أوستن فإن العديد من الكتاب المعاصرين وبضمنهم فردريك بوش يستخدمونها بشكل فعال، إذ تبدأ روايته (أرملة الماء) كما يلي:

« ما نعرفه عن الألم قليل جداً لنستحقه

ما أسهل ما نعطيه وما أصعب ما نفقده».

نجد هنا شخصية، صراعاً، تركيزاً، تبادل حوار أو صورة. وبدلاً من ذلك فإن بوش يبدو خارقاً لقاعدة أعرض ولا تقل «بالإعراب » عن ثيمة، ولكن أي ثيمة مثيرة تلك. ولأنه (وسرعان ما نجد ذلك) عبر عنها عن طريق السبك، فإن بوش يستفيد أيضاً من عناصر المفاجأة رغم أنها مناسبة للمقالة أكثر من الرواية. استراتيجية الافتتاح هذه يمكن تطبيقها بدقة لأنها غير متزمتة وكذلك فإن الكثير من الروايات العلمية تتحدث دون

تبرير بأفكار مجردة ومواضيع أخلاقية، لذا فإن هذه الاستراتيجة تناسب تماماً الجنس الأدبي.

في الإختتام وعند الافتتاح:

رغم إمكانية استخدامك لهذه الاستراتيجيات لتنمية فكرة تنطلق منها، فأعتقد أنك سوف تستخدمها بفاعلية لتنقية وشحذ الافتتاحيات المتوسطة، أو عندما تكون في ذهنك بقية القصة. إن التقنيات هي الأفضل لخلق البدايات، وليس العكس. وأخيراً عليك أن تتذكر ما يلي:

- تذكّر أهمية قوتك وقوة القصة، ولكن لا تكن عبداً لأسلوبك، تجربتك مع الشخصية الأولى، حاولْ وبوضوح عرض الصراع أو تأطير الشخصية، حاولْ أن تعمل خارج إطار هذه الاستراتيجيات معتمداً على أي تقنية مهما كانت درجة فعاليتها.

كيف تبدأ

العديد من الكتاب ينفقون الساعات وربما الأيام، وحتى الأشهر محاولين الوصول إلى الافتتاحيات المثالية قبل المضي في جوانب القصة وقد تدفع التجربة بعض الكتاب المبتدئين إلى هجران الكتابة وذلك بسبب الإحباط عبر جمل قليلة، وفيما يلي بعض الملاحظات التي يمكن من خلالها تجنب تلك الوضعية المميتة:

* ابق متفتحاً إزاء أي عنصر يثير اهتمامك ، وابدأ الكتابة عنه، ابدأ بوصف الشخصية، الصورة، الحوار، في أي جزء من القصة.

* حاولْ الالتفاف، اكتب الجملة الأولى من المقطع الثاني على سبيل المثال (إذ ربما يصبح ذلك افتتاحاً للقصة، وقد اعترف الكثيرون في ورش القصص أن الجملة الأولى في قصصهم كانت تخص الفقرة الثانية أو الثالثة).

* اكتب عن أي مشهد يرد في ذهنك رغم أن قصتك سوف تنتقل من النقطة أ إلى ي. لذا لا يوجد سبب يمنعك من البدء من النقطة م مثلاً، خاصة إذا كان خيالك منتاً عليها، عند استخدامك للتداعي فإن ما يبدو مشهداً وسطياً يمكن أن يتحولَ إلى بداية شديدة الفعالية للقصة، وعلى كل حال فإن المشهد الأكثر إمتاعاً هو الذي يشحذ طاقتك على الكتابة.

* أكتبْ على خلاف ما اعتدت عليه، فإن كنت قوياً في الوصف وىمو

الشخصية ضعيفاً في الصراع والحبكة، فاكتبْ جملة الافتتاح التي تصور فوراً الحركة والسلوك. وعلى العكس فإن كان نمو الشخوص يأتي إلى ذهنك بسهولة أقل من بقية العناصر، فلتكن افتتاحيتك متعلقة بما يقوله الشخوص أو نفعلهم وبما يكشف الكثير عن دخائلهم.

استخدام التداعي

نانسي كريس

كيف تعدّ لرحلة مغامرات في آلة الزمن الخرافية دون أن تفقد القارىء أثناء الطريق؟

أنت ككاتب مخلوق متميز بلا شك. على الأقل لديك عالمك الخيالي الذي تعيش فيه، حيث تستطيع العودة إلى وطنك ثانية أو تستطيع أن تعود بالزمن إلى عام 1962 مثلاً أو لطفولة شخوصك القصصية، من خلال التداعي.

إن التداعي عبارة عن آلة زمن أدبية ذات مصابيح قوية، تضيء خلفية الأحداث وتجعل الحاضر الخيالي أكثر وضوحاً وأكثر إثارة لقرائك. ومع ذلك فهناك مخاطر في تسيير آلة الزمن تلك، إذ أن استخدامها أكثر من اللازم يجعل القارىء يبدي رد فعل كالمسافر في حافلة عبر طريق طويلة واتجاهات مختلفة حيث يتساءل: أين نحن الآن يا ترى ؟ ألم نعبر تلك المنطقة؟ ألم يحن الأوان كي نصل إلى غايتنا ؟

غير أن استخدام التداعي بنجاح يتطلب معرفة متطلباته، في كيفية التحامه بزمن أحداث القص، وأين يصبح معوقاً مملاً بدلاً من أن يكون محط إثارة.

ثلاثة أنواع من التداعي:

يمكن تصنيف التداعي استناداً لطوله، فهناك التداعي الأطول الذي يقدم منافع مختلفة ويثير مشاكل مختلفة أيضاً عما يقدمه المتوسط أو القصير. والنوع الأطول - والأكثر سهولة في الاستعمال - هو الذي يستمر على مدى القصة أو الرواية، ويُسمّى أيضاً بإطار القصة. وهذا البناء يبدأ بمشهد يحدث بعد انتهاء الحدث الرئيسي، وغالباً ما يكون رأي الشخصية التي تتذكر أحداث سنوات عديدة مضت، وتنزلق الذكريات في القصة الرئيسية، وتبقى هناك حتى الصفحات الأخيرة. وعندئذٍ قد تعود القصة أو لا تعود إلى زمن حدث الافتتاح، وهكذا يتحول العمل برمته إلى تداعي.

ونادراً ما يربك القارىء بمثل هذه البنائية حيث لا يطالب سوى بالانتقال الزمني لمرة واحدة، ومن ثم تتسلسل أحداث القصة. ومن الأمثلة على ذلك رواية جون توليس «السلام المنفصل» ورواية هرمان روشر «صيف عام 42». كلا الروايتين تفتتح برجال ناضجين يقومون بزيارة أماكن كانت هامة في سنوات مراهقتهم. وتتحول الذكريات لتصبح قصة وزمناً. ويتحول شخوص المراهقة ليحتلوا مركز الأحداث حتى الصفحات الأخيرة من كل كتاب، حيث يعود الناضجون لأخذ زمام السرد، وهذه هي المنفعة الرئيسية للتداعي الطويل: حيث في نهاية الكتابين يقول الرواة إنهم لن يعودوا قادرين على استعادة الشباب.

باستخدام هذه التقنية استطاع توليس وروشر طرح آرائهما مضاعفة من خلال نفس الشخوص. ولكن ومع ذلك تذكّرْ أن أي كسب يتم الحصول عليه من خلال التداعي تقابله خسارة، فأي استخدام لهذه الطريقة تبعد القراء عن الحدث، حيث يغلف التداعي الخيال الذي يشهده القراء للأحداث كما تقع الآن.

والتداعي تحديداً شيء مضى قبل استخدامك إياه:

- هل أنت مغرم بقبلة اليوم أم بتلك التي كانت في الأمس ؟ أو أن ذكرى الأخيرة أكثر حلاوة من التي قبلها ؟

ولكن ماذا عن التداعي متوسط الطول والذي يقتحم القصة الرئيسية ؟

إن القراء يصبحون مستثارين لبدء لقاء الرئيس مع أبنائه المراهقين غير الشرعيين. هل تستطيع صرف انتباه القارىء عن مراهقة الرئيس ؟

ربما، إذ أن التداعي متوسط الطول يستمر على مدى مشهد واحد أو مشهدين أو عدة فصول ويمكن أن يحدث في عدة اتجاهات:

فهو يستطيع أن يقدم أرضية ضرورية، ويشرح الدوافع بدرامية أقوى من مقاطع طويلة بأكملها، كما يسمح لك أن تبدأ في صلب الموضوع حين تكون الأشياء مثيرة بسبب طفو الصراع على السطح، وبعد ذلك - حين يكون قارئك قد تم جذبه - تستطيع العودة زمنياً لتشرح كيف وقع الصراع.

إن استخدام الأزمنة المفتوحة والتي يتبعها تداع متوسط الطول هو أكثر الأشكال تقليدية في هذه التقنية، لأنه كان مستخدماً لفترة، ولأن نوع الخيال الغربي مثلاً قد استخدمه، لذا حازت هذه التقنية على سمعة من خلال استخدامها، غير أنها لا تستحق

هذه السمعة، ذلك لأن الكاتب يمكنه أن يقدم قصة قوية وليس مجرد الزهو بالعادي، ومع ذلك فإن هذا النوع من التداعي لا يزال مستخدماً.

لاحظ على سبيل المثال رواية سكوت تاور (اعتبر برئياً). تفتح الرواية بمشهد جنازة اغتيال وكيل النيابة كارولين بولهيمس. وفي المشهد الذي يليه - ولا نزال في زمنية القصة - يقوم السارد رستي سايثيس بفحص أدلّة الجريمة وبضمن ذلك بعض الصور القاسية لجثة كارولين، ثم يلي ذلك فصل يقوم على التداعي حيث نتعرف على الضلوع الجنسي لرستي مع المرأة الميتة، ومع ذلك فإن التداعي يقاطع التحقيق الجنائي الذي يشكل الخط الأساسي للقصة. وليس لدينا اعتراض على المقاطعة، حيث يضيف التداعي قدراً من التوتر (كيف تؤثر الأحداث على التحقيق؟): التوترات العاطفية (رستي متزوج) والتعقيد (اتضح أن رستي ليس صلباً وعقلانياً كما كان يبدو).

أما التداعي متوسط الطول فيقدم أحياناً كفصل متكامل كما في (اعتبر بريئاً). وهذا يعلم القارىء عندما يكون ضمن سياق القصة، وعندما ينتقل إلى الماضي. وقد يمتد التداعي كما فعلت جيل جودوين في رواية (طين فيوليت) حيث تفتتح العمل ببطلها الذي يعيش في نيويورك ويقوم بالرسم ولا يشعر بالسعادة وينغمس بقراءة القصص والروايات الغرامية، وتخصص الكاتبة الفصلين الثاني والثالث للتداعي لتفصيل حياة فيوليت السابقة، وأحد الفصلين يتعلق بمنطقة ساوث كارولينا والآخر عن نيويورك وكلاهما سابق على أحداث القصة.

والانتقالات الواضحة تخبر القارىء عن مكان وزمان البطلة:

• منذ تسع سنوات وصلت إلى نيويورك، وكان الفصل ربيعاً وبضعة أشهر تفصلني عن سن الثالثة والعشرين...

ومع سيري باتجاه ساحة مديسون، عبرت واجهات محلات عديدة، وبعد تسع سنوات..... نظرت إلى رد فعلي إزاء كل لوح زجاج في النافذة، عبرت وتذكرت كل تفصيل لذلك المشهد الآتي من الذاكرة، ولبست ملابسها بنفسها في فندق مارتا واشنطن....

مثل هذه التحولات تصبح أكثر أهمية حين لا يكون التداعي متوسط الطول مفصلاً في فصل أو في فصول مستقلة، بل يكون بهيئة مشهد ضمن الفصل. إن القارىء قد يفر حين ينحيل ثلاث صفحات من الأحداث التي وقعت في نفس اليوم ثم يكتشف فجأة أن صفحتين من الثلاث قد وقعت أحداثها قبل سنة من ذلك التاريخ.

والنوع الثالث من التداعي يحتل بضع فقرات، وذلك لأنه قصير جداً، وهو لا يكاد يقاطع سياق القصة، ومع ذلك فهو مثل التداعي الطويل يستفاد منه لإضفاء عمق على الشخصية وتوضيح الوضع. وعلى سبيل المثال كما في رواية رومر جودن (شمعة للقديس جود)، تعرض راقصة الباليه الشابة هيلدا رقصة أمام مدرستها راقصة الباليه السابقة التي تبدو متشككة حيث تقول:

«ما هي موسيقاك ؟ » قالت ذلك وأضافت بسخرية «أهو سيكريباين؟».

قالت هيلدا بإباء: «ليس سيكريباين بل زيديك».

«لم أسمع به من قبل ».

وتراءت ابتسامة على جانبي فم هيلدا وقالت برقة:

«إنه موسيقي تشيكي معاصر».

غير أن المدرسة لاحظت الابتسامة ولم تسامحها

«لا شك أن السيد فيلكس ساعدك بذلك ».

أجابت «لا» قالتها بصدق: إن السيد فيلكس رفض مساعدتها حيث قال لها:

إن كنت تريدين البحث عن موسيقي فعليك أن تفعلي ذلك بنفسك وذلك سوف يعلمك!

ولم تعرف هيلدا إن كان قد قال ذلك على سبيل التهديد أو إنها حقيقة بعينها. «إن كنت تريدين تعلّم الباليه فعليك أن تفعلي ذلك بنفسك » ذلك ما قاله لها السيد فيلكس فيما بعد «لا تدعي أي شخص آخر يتدخل في ذلك ».

«إني أريد فقط النصيحة».

«النصيحة أسوأ مساعدة فهي ضارة، وإن كنت لا تعرفين ما يعني ذلك » قالها السيد فيلكس «عليك أن تذهبي وتفتشي عنها في القاموس ».

فتشت هيلدا عنها في القاموس ودهشت لقوة الكلمة وصرامتها.

«مرة... أسمعته بعض الموسيقى... » سارعت وقالت للمدرسة «كانت مسجلة وجدتها وأسمعتها له، قال إنها تصلح تماماً للباليه، كان ذلك منذ سنة ولكني لا أستطيع نسيان ذلك...»

تلاحظ تلك البدايات المذهلة للتداعي في الأسطر 14 و 15 دون تحويل على الإطلاق، رغم أن ذلك مربك بعض الشيء (على الأقل لي)، غير أنه فاعل بسبب

التداعي القصير (مساعدة السيد فيلكس الموسيقية لهيلدا) وهو أيضاً موضوع الحوار المحاط بالتداعي. وهذا الشيوع للتعويض الموضوعي للانتقال عبر الزمن ينسج التداعي القصير بدقة في السرد، ولن يكون التداعي فاعلاً لو كان الحديث عن مواضيع الرياضيات التي تدرسها هيلدا بدلاً من حديث المدرسة عن السيد فيلكس.

غير أن التداعي القصير لا يبطىء من القصة بل إنه يسمح بالتغلغل المتعدد في الجوانب المختلفة لتواريخ الشخوص، ومع ذلك فإذا تم استخدامه تكراراً فلربما يشعر القارىء وكأنه يتابع كرة تنس تنتقل ما بين الماضي والحاضر. ولا شك فإنك ككاتب لا تريد أن تسبب لقارئك ألماً ممضاً في الرقبة!

الومضة المتألقة:

كيف تدخل وتخرج من التداعي بشكل مقبول؟ بعد كل شيء إذا علقت في:

قبل يومين، كانت مرسييه تنظر لبعض العجول في محل القصاب...

قد يفكر القارىء قائلاً: «آه؟ محل قصاب عجول؟ كنت أعتقد أننا في سيارة أجرة باتجاه اجتماع عمل».

وأحياناً يكون ذلك الانقطاع هو رد الفعل الذي تريده، ولكن عليك أن تبني جسراً بين المشهد الرئيسي والتداعي، ويمكن أن يكون الجسر هدفاً في النموذج المذهل أعلاه. فإن الجسر هو الموسيقى وفي (اعتبر برئياً) هو صور جثة كارولين. عندما يراها البطل وهي طبيعية جداً حيث يستحضر بذهنه علاقته بكارولين، ويمكن للجسر أن يكون مكاناً كما في (السلام المنفصل) و (صيف 42) مكّن خلال العودة من زيارة أماكن مهمة في الماضي تبعث الذكريات والتداعي.

ويمكن للجسر أن يكون حادثة كما عند سلون ولسون في رواية (الرجل ذو البدلة الرمادية) حيث يطلب من توم راث أن يعبيء طلب توظيف وأن يكمل جملة: «الحقيقة الأكثر بروزاً بالنسبة لي هي.....» ويفكر بأجوبة عديدة محتملة، وجميعها تخبرنا شيئاً عن شخصيته، وأحد الأجوبة التي يهتم بها «إن أكثر الحقائق بروزاً عني أني قتلت 17 رجلاً».

وذلك يقدم تحولاً مقبولاً - وحتى مفروضاً بالقوة - نحو التداعي عن خبرة توم في الحرب العالمية الثانية.

يمكن للجسر أيضاً أن يكون محادثة، أغنية، رائحة، لوناً غير اعتيادي أو أي شيء ستدعي الماضي شكل منطقي للبطل وللقارىء.

عندما لا تكون ومضة:

هل يتوجب على الرواية استخدام التداعي لنقل أحداث الماضي إلى زمن القصة؟ بواب بالطبع لا، ويمكنك أن تقرر عدم استخدام أية تداعيات على الإطلاق. وبعض كتاب لا يحب التداعي لأنه يقاطع القصة، وبعض المحررين يكرهونه لأنه يسهل ستبدال الحبكة افوية بتداع، كما أن بعض القراء لا يحبونه لأنهم يريدون الاسترسال ي القصة كمن ركض خائفاً في مقبرة في الليل.

إذا قررت ذلك بالنسبة لقصتك فلا جدوى من التداعي، ولكن ثمة طرق بديلة سم الماضي، نقدم بعضها هنا في مشهد يجمع ألن ستراند وابنه جيمي من رواية (خبر لى الماء) لاروين شو:

« التقط جيمي سيجارة متغضنة من حيب بنطاله الجينز وأشعلها، راقبه ستراند ون رضا وهو ينفث الدخان من أنفه، لقد كان الوحيد الذي يدخن في العائلة، سأله ستراند قائلاً: «جيمي، ألم تقرأ ما يقوله العلماء عن العلاقة بين التدخين السرطان ؟ ».

تأفف ستراند لثالث مرة منذ أن عاد إلى البيت ذلك المساء، قال منسحباً: «حسناً، لك راشد لتتخذ القرار المناسب لك ». كان جيمي يبلغ الثامنة عشرة وقد جمع مالاً وفيراً ن أعمال غريبة لم يكن يشرح طبيعتها لذا لم يكن يطلب من ستراند أي شيء، وكان د أكمل المدرسة الثانوية منذ عام واحد فقط، وكان يسخر من ستراند حين يقترح عليه لدراسة الجامعية.

قال ستراند «أخبرني يا جيمي فإني فضولي، عن تلك الموسيقى التي تتحدث عنها وماً ».

هنا، وليس ضمن تداع، ولكن بجملتين في الوصف، أربعة حوارات، وشرحين، علمنا الكثير عن ماضي أولئك الناس، وذلك يتضمن الماضي الحقيقي عن: عمر جيمي، تاريخه المدرسي وسجله الوظيفي والماضي العاطفي كما تبين من جواب جيمي لوالده، وفي حسرة ستراند حول موضوع السيجارة وفي جواب جيمي على

اقتراح والده حول الجامعة (خاصة أن الأب مدرس). وسواء اخترت رسم الماضي عبر التداعي أو من خلال توليف الشرح والوصف والحوار فإن الماضي موجود دائماً في الحاضر، وبذلك المعنى نستطيع جميعاً العودة إلى البيت، غير أن التداعي يسمح لخيال الكتاب أن يصبح ذا نمط.

المحتويات:

لائحة تعريفية ببعض الكتاب

* ميشيل بوجيجا: شاعر معروف وأستاذ الصحافة في جامعة أوهايو من كتبه (الرؤيا)(الحب الأفلاطوني) (ماذا نفعل للموسيقا).

* بيتر ليزشاك: كاتب وصحفي يعتبر كتابه (رسائل من الجانب الآخر للبحيرة) مرجعاً في فن القص.

* نانسي كريس: روائية لها ست روايات منشورة وصحفية معروفة.

* جين هاريجان: مديرة مساق الصحافة في جامعة نيوهامبشاير، سبق لها العمل رئيس تحرير مجلة كونكورد في نيوهامبشاير.

* جاري بروفوست: من المعنيين بكتابات جرائم العنف. يعتبر كتابه (كيف تكتب قصة جريمة حقيقية) من المراجع الهامة في هذا المجال.

* كيفن. جي. اندرسون: روائي له تسع روايات منشورة منها رواية (البعث).

* جودي يفيروس: تعتبر رواياتها الأربع من بين أكثر الكتب مبيعاً.

* جوليس آرشر: أستاذ تقنيات القص في جامعة كاليفورنيا.

* جاك.م. بكهام: روائي له (إفطار في ويمبلدون) (هوائي في الأعالي) و (كيف يمكن تجنبهم).

* روبين كار: لها 13 رواية منها (المرأة بذاتها).

* يات زيتنر: صحفية وروائية ومحاضرة جامعية.

* كيت ريد: روائية وكاتبة للأطفال معنية بتقنيات كتابة الرواية.

* هانز أوستروم: قاص وروائي له مجموعة قصصية ورواية، محاضر جامعي.

* مارشال. جي. كوك: من المنظرين في مجال الكتابة، صدر له (الكتابة الإبداعية) أستاذ الصحافة في جامعة ويست كانسون.

* وليم براوننج سبنسر: له رواية (ربما أتصل بآنا) التي اعتبرها النقاد واحدة من أهم روايات التسعينات، له مجموعة قصص قصيرة صدرت في إبريل 1993.

* وليم.م. روس: أستاذ الأدب الانكليزي، كاتب مسرحي صدرت له مسرحية (الأسماء الثلاثة للقتل).

من إصداراتنا

- سحر الرمز والأسطورة - مجموعة من المؤلفين - ترجمة ومقاربة عبد الهادي عبد الرحمن
- الجنس والثقافة - إ. اس . كون - ترجمة منير شحود.
- الأسطورة والمعنى - شتراوس - ترجمة صبحي حديدي.
- الحكايات والأساطير والأحلام - إريش فروم.
- منعطف المخيلة البشرية - ص . هـ. هووك - ترجمة صبحي حديدي.
- التخييل الروائي للجسد - نعمة خالد.
- في تاريخ الدين والفلسفة - هايني - ترجمة صلاح حاتم.
- الخنفساء المنقطة - لورانس - ترجمة زكي الأسطة .
- القوى الروحية وعلم النفس التحليلي - ك. غ. يونغ - ترجمة نهاد خياطة.
- الرواية العربية والحداثة - محمد الباردي.
- فتنة السرد والنقد - نبيل سليمان .
- جرماتي أو ملف البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب - نبيل سليمان.
- حوارات وشهادات - نبيل سليمان.
- فضاء النص الروائي : مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان - محمد عزام.

83

دار الحوار للنشر والتوزيع

سورية - اللاذقية - ص.ب 1018 - هاتف 422339